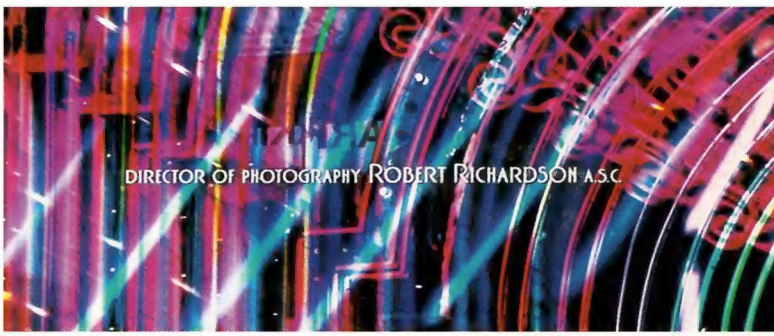
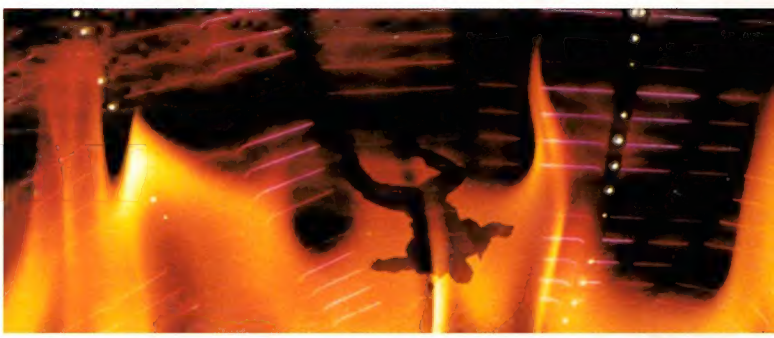
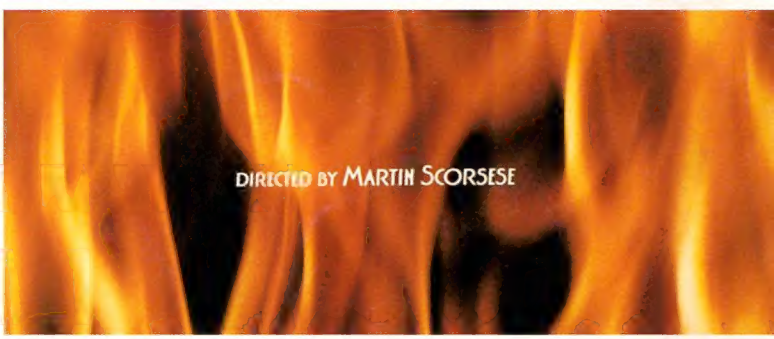
NR. 32 DM 15,–
WINTER 1996

steady cam

EINE FILMZEITSCHRIFT







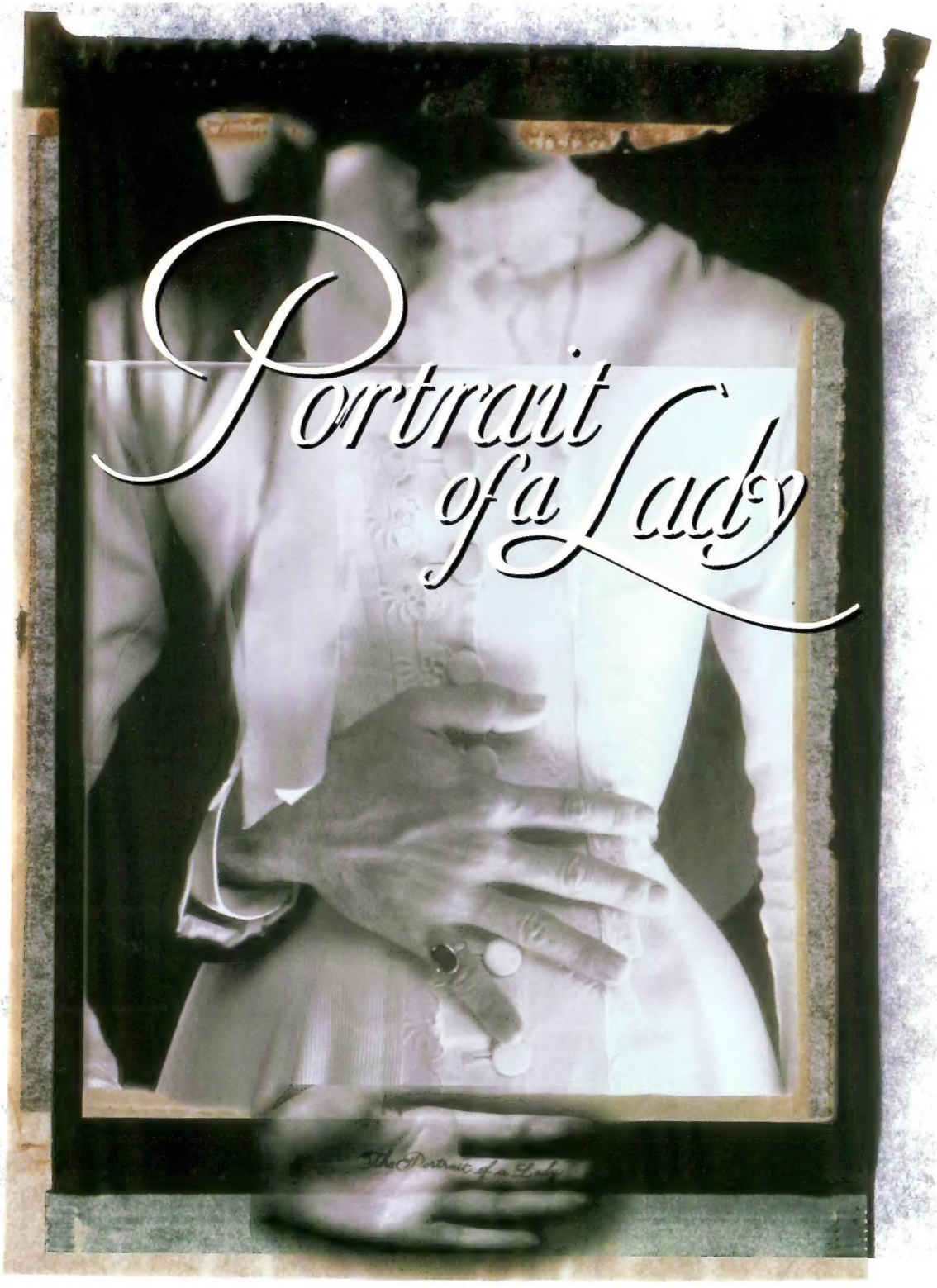
EIN FILM VON

JANE CAMPION

NICOLE KIDMAN

JOHN MALKOVICH

BARBARA HERSHEY



PROPAGANDA

DOLBY STEREO DIGITAL

PolyGram

CINEXION FILM

NACH "DAS PIANO" DER NEUE FILM VON OSCARPREISTRÄGERIN JANE CAMPION AB 9.1.'97 IM KINO

INHALT

Magazin:

In Venedig: Ein Rentnerpardies 4
French Touch: Die *Nouvelle nouvelle Vague* 8
French Touch (2): Neue Regisseure 12
Bücher: „Das Hongkong-Kino“ 15
„Last Great American Picture Show“ 18
Nur auf Video: EXIT TO EDEN 20
Faces: Redhead & red-hot – Julianne Moore 22
In Zahlen: US-Sommer ’96 25
TAGEBUCH DES KRITIKERS 27

Saul Bass

Meister der Vorspannsequenzen: Texte von Stefan Blau, Michael Althen, Lars-Olav Beier & Gerhard Midding und Daniel Kothenschulte 33

Car–Crash–Cronenberg

Ein Essay von Ulrich von Berg 56
Ein Interview von Chris Rodley 57

John Alton

Der eigenwillige Kameramann erinnert sich 75

Nachspann/Alte Hefte/Trailer/Premieren 106

IN VENEDIG:

Rentnerparadies: Michael Althen ordnet Eindrücke von den Filmfestspielen am Lido

Beim Anflug auf Venedig, wenn der Blick über all die Inseln hinwegstreift, sieht es so aus, als habe eine stete Flut die größten Teile der Stadt längst geschluckt. Als seien das, was man sieht, nur noch die Reste einer viel größeren Landschaft, die sich einst bis zum Horizont erstreckte. Als lägen unter dem Wasser all die anderen Paläste, Brücken, Parks und Plätze, an die sich keiner mehr erinnert. Auf dem Festival, malt man sich dann aus, wird das alles wieder sichtbar gemacht. Denn dazu sind Filme da: die von der Flut des Vergessens überspülten Landschaften wieder ans Licht emporzuheben.

Was da zum Vorschein kommt, sieht aus wie die vom Sonnenlicht der Nostalgie bestrahlten Backsteinbauten des New Yorks der Fünfziger Jahre in Barry Levinsons SLEEPERS. Oder wie die aus den Sehnsüchten eines Kindes emporgestiegenen Landschaften Ostpreußens in Volker Schlöndorffs UNHOLD. Oder wie die vom grellen Licht des Melodrams eingefärbten mexikanischen Sierras in Arturo Ripsteins PROFUNDO CARMESI. So muß man sich das vorstellen: als würde mit jedem Film eine neue versunkene Welt gehoben. Und es sieht so aus, als sei der Lido, dieses lange, schmale Stück Land, das die Lagune vom Meer trennt, ein passender Ort dafür. Die Insel wirkt selbst wie eine Miniaturwelt, die mit dem wirklichen Leben nur wenig zu tun hat, wie ein künstliches Paradies, das den Sehnsüchten vergangener Generationen entstiegen ist.

Nur in Venedig kann es passieren, daß man sich im Dunkeln ins Kino schleicht, um die anschließende Fragestunde mitzubekommen, und nach einiger Zeit merkt, daß man neben Dustin Hoffman sitzt, der gleichzeitig auch auf der Leinwand zu sehen ist. Oder daß man an der Rezeption des *Excelsior* neben Anjelica Huston steht, die auch im wirklichen Leben raucht und sich mit Roman Polanski unterhält, der etwa halb so groß ist wie sie. Auf den Festivals in Cannes oder Berlin mit ihrem Hochsicherheitsrummel wäre das undenkbar.

Venedig eröffnete mit SLEEPERS, der alles mitbringt, was Eröffnungsfilme gemeinhin brauchen: eine Handvoll Stars (Brad Pitt, Robert De Niro, Dustin Hoffman, Kevin Bacon und Jason Patric), einen namhaften Regisseur (Barry Levinson) und eine breit angelegte Geschichte, die ein paar Jahrzehnte überspannt. Aber wie so oft, wenn alles stimmt, paßt am Ende nichts zusammen. SLEEPERS war die erste große Enttäuschung dieses Festivals, das nach der Papierform so viel zu versprechen schien.

Levinson erzählt von Freundschaft und dem Preis, den man dafür zu zahlen hat. Es beginnt mit vier Jungs, die in New Yorks härtestem Viertel Hell's Kitchen eine beschauliche Jugend verbringen. Michael Ballhaus taucht alles ins goldene Licht der Erinnerung, aber dennoch wirken die von einer Erzählerstimme vorgetragenen Episoden seltsam steril. Während man darauf wartet, daß der Film endlich zu sich findet, ändert er plötzlich seinen Tonfall. Als bei einem kindischen Streich ein Mann fast ums Leben kommt, landen die vier in einer Erziehungsanstalt, die von außen das reinste Idyll, aber innen die schiere Hölle ist. Und während der Film ausmalt, wie die Jungs mißhandelt und mißbraucht werden, fragt man sich schon, was Levinson interessiert haben mag. Bislang hatte er den Verlust der Unschuld immer eher spielerisch behandelt, ohne der Sache damit den Ernst zu nehmen. Nun macht er Ernst, aber es wirkt wie ein Spiel.

Im dritten Teil, der von der späten Rache der mittlerweile Erwachsenen und dem darauffolgenden Prozeß erzählt, verliert er dann völlig aus den Augen, was Gegenstand von SLEEPERS hätte sein können. Oder er kriegt es jetzt erst in den Blick. Die Schauspieler mühen sich redlich, wirken aber völlig verloren. In jedem Blick schwingen Bedeutungen, aber eine Geschichte erzählt das nicht. Auf der Pressekonferenz hielt Dustin Hoffman ein flammendes Plädoyer gegen die Zustände in solchen Strafanstalten. Das kann es ja wohl nicht gewesen sein. Man kommt nicht umhin, sich zu fragen, was wohl Martin Scorsese aus diesem Stoff um Schuld und Rache gemacht hätte. Das wäre vielleicht eine andere Geschichte geworden, aber man hätte wenigstens gewußt, warum sie erzählt wird.

Enttäuschungen also zum Auftakt. Macht nichts, witzelte Dustin Hoffman, als er sich nach der David-Mamet-Verfilmung AMERICAN BUFFALO den Fragen stellte: Die Zukunft des Kinos sieht sowieso anders aus. Filme wie INDEPENDENCE DAY, TWISTER oder THE ROCK spielen auch bei schlechten Kritiken ein Vermögen ein. Er habe daraus gelernt und einen Film gemacht, der absolut kritiksicher ist. Wenn die Kritiken gut sind, sagt er, verdienen wir zwei Dollar, und hebt dabei zwei Finger. Und wenn sie schlecht sind, bringt uns der Film einen Dollar, und streckt dabei den Daumen nach oben. Und irgendwie schien in diesen beiden Fingerzeigen das Wesen solcher Festivals zu liegen: Solche Gesten sieht man sonst nur beim Feilschen auf einem Basar.

Filmtitel sind natürlich nur Schall und Rauch. Aber was ist das Kino anderes? So streift mein Blick durchs Programm und läßt sich manchmal von nichts anderem leiten als dem Klang eines Titels. Auf Festivals wie diesem bleibt einem oft nichts anderes, wenn man den gut zehn Kilo schweren und entsprechend unhandlichen Katalog aus naheliegenden Gründen gerade nicht zur Hand hat. Und man kann sagen, daß das nicht die schlechteste Auswahlmethode ist. Denn wer sich mit dem Titel Mühe gibt, hat offenbar auch sonst ein gutes Händchen.

Hollywood schafft es natürlich stets, Titel hervorzubringen, die alle Welt sofort wie Kaugummi im Munde zerkauen kann. Und so soll es nach dem Willen der Werbestrategen ja auch sein: Wie ein Mantra soll der Titel widerholt werden, bis man gar nicht anders kann, als ins Kino zu gehen. So läuft es bei INDEPENDENCE DAY, den sie zärtlich *ID4* abkürzen und der hier auch schon gelandet ist, in der Spektakelreihe *Venezianische Nächte*. Zur Begrüßung haben die Journalisten Roland Emmerich gleich unter die Nase gerieben, daß sich Dustin Hoffman abfällig über seinen Film geäußert habe, woraufhin der deutsche Regisseur zurückmaulte, Dustin sei selbst ein Außerirdischer. Aber sind wir das im Kino nicht alle?

Wenn ein Film MÉFIE-TOI DE L'EAU QUI DORT heißt, dann lautet die sprichwörtliche Übersetzung zwar „Stille Wasser gründen tief", aber wortwörtlich wird das reinste Versprechen daraus: *„Mißtraue dem Wasser, das schläft"*. Den Phantasien, die das Bild vom schlafenden Wasser weckt, wird der Film spielend gerecht. Schon zu Anfang folgt die Kamera im Vogelflug einem Bachlauf, der die drei lose verknüpften Episoden dann auch tatsächlich bis zum Ende durchzieht. Der Dokumentarfilmer Jacques Deschamps schafft es in einem ersten Spielfilm, zum steten Plätschern des Wassers drei so verrückte, verwunschene Geschichten zu erzählen, daß aus dem Bach am Ende ein Lebenslauf wird.

Dieser Film aus der Nebenreihe *„Finestra sulle immagini"* besitzt all die topo-

graphische Kühnheit und geheimnisvolle Poesie, die dem Titel auch nach Ansicht des Films seine Schönheit beläßt. Wer hingegen Tom DiCillos Wettbewerbsbeitrag BOX OF MOONLIGHT gesehen hat, wird hinter dem kunstvollen Titel hinterher nicht mehr halb so viel Anziehungskraft verspüren. Tatsächlich geht es um einen durch und durch korrekten Bauleiter (John Turturro), der vom Weg abkommt und in den Wäldern einem Aussteiger begegnet, der ihm am Ende eine Holzschachtel schenkt, in der er das Mondlicht eingefangen hat. Hier wird also Poesie in großen Lettern durchbuchstabiert, was aber ausgeglichen wird durch das amerikanische Talent, die Dinge dabei in Bewegung zu halten. So wird aus der Geschichte vom Spießer und dem Lebenskünstler am Ende doch ein ziemlich charmanter Film, der einfallsreicher ist, als der Titel vermuten läßt.

Die andere große Schule der Titelgebung ist hier auch reichlich vertreten. Sie beschränkt sich darauf, den Namen des Helden als Signatur zu verwenden. Julian Schnabels BASQUIAT erzählt vom haitianischen Künstler Jean-Michel Basquiat, Neil Jordans MICHAEL COLLINS vom gleichnaimgen tragischen irischen Bürgerkriegshelden, und Jacques Doillons PONETTE von einem Mädchen desselben Namens. Die ersten beiden wollen die Geschichte nacherzählen oder umschreiben, der dritte hat seine Geschichten noch vor sich.

Welche Statur Julian Schnabel als Maler hat, mag man daran erahnen, daß zur Premiere seines ersten Spielfilms in Venedig Elton John erschienen ist und sich außerdem David Bowie die Freihei nahm, im Film als Andy Warhol aufzutreten. Malerfürst Schnabel, der einst den Dandy gegeben hat, jetzt doppelt soviel wiegt und eher wie ein puertorikanischer Türsteher aussieht, folgt seinen Künstlerkollegen Robert Longo (JOHNNY MNEMONIC) und David Salle (SEARCH AND DESTROY) als Filmregisseur – und hat aber seiner Attitüde entsprechend ein besseres Entrée. Diese Hommage an seinen Zeitgenossen Basquiat, der es als erster schwarzer Künstler zu Ruhm gebracht hat, ist allerdings auch ein eindrucksvolles Debüt, das sich nicht scheut, Erwartungen zu bedienen, ohne sich von ihnen fesseln zu lassen.

Schon die erste Szene ist eine Wucht. Da geht Mutter Basquiat mit dem kleinen Jean-Michel einen langen Gang entlang zu einem Saal, in dem Picassos *Guernica* hängt. Während sie vor dem Bild in Tränen ausbricht, versucht der Kleine zu verstehen, was sie so bewegt. Und als sie ihn wieder ansieht, trägt der Kleine eine leuchtende Krone auf dem Kopf. Ob Schnabels Deutung, Basquiat sei Picassos Nachfolger, zutreffend ist oder nicht, so hat die Szene doch eine Kraft, die mit einfachsten Mitteln die Aura großer Kunst vermittelt.

Schnabel versucht in der Folge nicht etwa, das Kino neu zu erfinden, sondern präsentiert seinen Film stellenweise eher als Fortsetzung des Videoclips mit anderen Mitteln. Weil er gleichzeitig die 80er als Gegenstand musealen Interesses zeigt, ist das eine durchaus legitime Methode. So wird die Karriere als Maler, Star und Drogenkonsument weniger als *success story* erzählt, sondern eher als Geschichte einer Entfremdung, in der Schnabel mehrfach auf die Hand spuckt, die ihn füttert. Der Kunstbetrieb wird damit leben können.

Liam Neeson spielt Michael Collins in Neil Jordans kämpferisch-rasantem Bio-pic.

Von Entfremdung erzählt auch Neil Jordan, in seinem bemerkenswert rasanten Freiheitskämpfer-Epos MICHAEL COLLINS, für das er alles versammelt hat, was auf der Insel Rang und Namen hat: Liam Neeson in der Titelrolle, dazu Aidan Quinn, Alan Rickman, Stephen Rea, Charles Dance und als Außenseiterin Julia Roberts. Der Film wurde zur Zeit des Waffenstillstands in Nordirland begonnen, nachdem Jordan zwölf Jahre lang mit diesem Stoff in Hollywood hausieren gegangen war, und wurde nun von der Geschichte leider wieder eingeholt – nach diesem Film versteht man auch besser, wie unentwirrbar die Spaltung Irlands ist.

Collins war ein Freiheitskämpfer gegen die Briten, der am Ende den besten Absichten zum Trotz von der Geschichte als Verräter der irischen Sache hingestellt wurde. Wie es zu dieser Verkehrung der Tatsachen kommen konnte, erzählt Jordan in Bildern, die seinem Hang zu Schauergeschichten mitunter besser gerecht werden als sein letzter Hit INTERVIEW WITH A VAMPIRE. Ein steter Nebel scheint dieses Dublin in eine Schattenwelt aus Geheimtreffen, Spitzeln und Zuträgern zu verwandeln. Wegen der gegenwärtigen Lage werden Kontroversen befürchtet, aber Jordan verweigert sich in dieser Geschichte, in der es immerhin um die Gründung der IRA geht, jeder Schwarzweißmalerei. Er zeigt lieber, daß Gut und Böse keine brauchbaren Kategorien sind, wenn es um die Freiheit des Menschen geht.

Jacques Doillon erzählt in PONETTE die Geschichte eines kleinen Mädchens, dessen Mutter gestorben ist. Die ungewöhnlichste Erfahrung dabei ist, daß Doillons fünfjährige Helden genauso altklug daherreden wie seine sonst erwachsenen Figuren – daß es aber aus ihrem Mund im Grunde natürlicher wirkt. Einmal erklärt ein Mädchen mit all dem Ernst, zu dem Kinder fähig sind, den Unterschied zwischen Katholiken, Juden und Arabern, der daraus hinausläuft, daß sie alle anders, aber doch irgendwie gleich sind. Was MICHAEL COLLINS also mit großen Ernst und Aufwand in über zwei Stunden erzählt, wird bei Doillon ganz spielerisch in einer Szene erledigt. Beide Methoden haben aber ihre Berechtigung. Dafür muß man das Kino doch einfach lieben.

Das Plakat ist schon etwas älter, aber jede Nacht, wenn die eisernen Rolläden heruntergelassen werden, kann man es wieder lesen: *„Nein zu den Slot Machines"* forderte da eine Bürgerinitiative und meinte damit den Glücksautomatensaal im Casino, der auch die Jüngeren zum Spielen verführen soll. Damit, heißt es weiter unten, werde die Jugend auf dieselbe Weise vom Pfad der Tugend abgebracht, wie das auch in Fernsehen und Kino geschieht. Das ist ja wohl, möchte man entgegnen, das mindeste, was man vom Kino erwarten darf.

Auf dem Lido probte die *53. Mostra internazionale d'arte cinematografica*

weiter einen Aufstand alter Männer. Die Regisseure in der zweiten Hälfte des Wettbewerbs müßten längst an Rente oder Ruhestand denken, aber je älter sie werden, desto trotziger verteidigen sie ihren Platz im Geschäft. Ihre Filme sind nicht mehr auf der Höhe der Zeit, sondern stehen jenseits der Zeit, und sind ihr damit voraus und hinterher zugleich. Manches in ihren Filmen ist wirklich aufregend, aber manches kündet nur noch von Aufregungen, die längst verebbt sind. Festivals mögen vielleicht von Stars und ihren Filmen leben, aber die Seele sind jene Männer, die uns irgendwann mal das Kino erfunden haben. Die einen verleihen der Mostra Glanz, die anderen lassen sie leuchten.

Jean-Luc Godard zieht in FOR EVER MOZART eine Verbindungslinie vom Theater über den Krieg und das Kino zur Musik. Er spielt dabei Sarajewo nach, und wer das für frivol hält, der hat im Grunde schon verstanden, worum es Godard geht. So wie früher die CARABINIERS in den Krieg zogen und mit einem Haufen Postkarten zurückkamen, so gilt auch heute noch: Vom Krieg kann man sich kein Bild machen. Und wer es trotzdem tut, muß sich nicht wundern, daß den Bildern ein Hauch von Theatralik und der Geruch von Verwesung anhaftet. Cocteaus Spruch von der Arbeit, dem Tod und dem Kino bleibt den Helden hier nicht ohne Grund im Munde stecken.

Die ganz eigene Grammatik Godards ist auch hier wieder am Werk, aber das Vokabular ist dasselbe geblieben: Er läßt amerikanische Limousinen vorfahren, wirft mit Büchern um sich und verarscht die Produzenten und ihre Entourage. Es sind die üblichen Reflexe, die seine Geschichten bedienen, und man reagiert mit einem nicht mehr ganz frischen Schmunzeln. Aber es gibt immer noch Szenen, in denen man die klare Luft der Morgenröte sieht, und Einstellungen, von denen man schwören möchte, daß man sie in dieser Schönheit in hundert Jahren Kino noch nie gesehen hat. Da verschwindet dann ein Zug in einer Nacht, die kein Morgen zu kennen scheint, und das Meer schlägt Wellen, deren Gischt die Leinwand kräuselt.

Mit 87 Jahren ist Manuel de Oliveira wahrscheinlich der älteste Regisseur, der je einen Film gedreht hat, und, wenn man so will, sieht man das seinem neuesten Werk auch an. Es heißt *Party* und erzählt von Veränderung, indem es auf Erstarrung setzt. Je strenger die Tableaus sind, desto sicherer ist das Gezeigte in Auflösung begriffen. Ein junges Paar gibt auf seinem herrschaftlichen Anwesen auf den Azoren eine Gartenparty und sonnt sich im Glanze seiner Gäste, Michel Piccoli und Irene Papas, die sich zwar nicht selbst spielen, aber ihren realen Ruhm in ihre fiktiven Rollen einbringen. Man kokettiert mit dem Ehebruch, aber der Sturm, der dem Fest ein Ende macht, läßt ahnen, daß aus diesem Spiel bitterer Ernst werden könnte. Fünf Jahre später ist es dann so weit: Man trifft sich wieder und probt den Skandal. Und am Ende besteht zwischen Spiel und Ernst kein Unterschied mehr – im Grunde ist das eine ganz gute Definition für die Liebe.

Aber Oliveira verweigert sich der Dynamik der Konstellationen und setzt auf Theatralik und Tableaus, die ihr Geheimnis nie preisgeben, falls sie überhaupt eines besitzen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß den älteren Herren manches zur Lebensweisheit gerinnt, was einst vielleicht nicht so weise, aber dafür lebendiger war. Andererseits werden aber auch Dinge in Bewegung gesetzt, Gefühle geweckt, von denen der Mainstream nicht mal zu träumen wagt.

Ken Loach scheint hingegen seit LAND AND FREEDOM vom Mainstream zu träumen. In CARLA'S SONG erzählt er eine wunderbare Liebesgeschichte zwischen einem Glasgower Busfahrer und einer nicaraguanischen Freiheitskämpferin, um sie an ein politisches Happy-End zu verraten. Vielleicht hat er von CASABLANCA geträumt und an Costa-Gavras gedacht, am Ende haben jedenfalls die Liebenden das Nachsehen und die Contras das glückliche Ende für sich.

Als Favorit in den Punktelisten italienischer Kritiker gilt aber zuvorderst Abel Ferrara mit THE FUNERAL. Die Story dreier Brüder, die mit der Aufbahrung des Jüngsten beginnt, hat auch mit Christopher Walken und Chris Penn Hauptdarsteller, denen man im Kino blind in jeden Abgrund folgt, aber nur selten etwas zu bieten, was über ihr Spiel hinausginge. Wenn früher im Gangsterfilm jemand eine Waffe in die Hand genommen hat, dann war es, um zu schießen – bei Ferrara wird sie eher wie ein Mikrofon zur Hand genommen, mit dem über Schuld & Sühne philosophiert wird. Das würde man auch hinnehmen, wenn nicht schon der Anfang, in dem die Aufbahrung zelebriert wird, etwas konzentrierter und mit mehr Liebe zum Detail in Szene gesetzt würde. So hat man jedoch immer das Gefühl, hier wird nur eine Bühne bereitet für gewichtigere Auftritte. Was wir am Kino lieben, ist aber im Grunde das Gegenteil – daß die Dinge ihre Geschichte auch erzählen, ohne daß jemand das Wort ergreift.

Andrzej Zulawski erzählt seine Geschichten am liebsten in der Körpersprache, die er wie kein anderer beherrscht. SZAMANKA ist sein erster polnischer Film seit zwanzig Jahren, davor hat er L'IMPORTANT C'EST D'AIMER gedreht, dazwischen Filme wie LA FEMME PUBLIQUE oder POSSESSION. Sex war bei ihm schon immer eine Art der Artikulation, bei der von Dingen gesprochen werden kann, für die es sonst keine Worte gibt. Was man gemeinhin Dramaturgie nennt, hat er längst durch Choreographie ersetzt. Wenn sich hier ein Anthropologe und eine junge Frau auf Wohnungssuche in Warschau treffen, dann wirkt das zwar erst wie L'ULTIMO TANGO A PARIGI, folgt aber dann einer Körpersprache, die wie eine eigene Grammatik funktioniert. Ein Film, der damit endet, daß die Frau das Gehirn des von ihr ermordeten Geliebten löffelt, kokettiert auch mit dem Mainstream, aber was man auf dem Weg dahin sieht, ist so eigen, so gewalttätig und zärtlich zugleich, daß SZAMANKA einem länger im Magen liegt als manches leichter Verdauliche.

Claude Lelouchs Filme waren meistens leichtere Kost, als er selbst glauben wollte. Wo er dem Anekdotischen vertraut hat, war er in der Regel überzeugender, als wenn er große Bögen gespannt hat. HOMMES FEMMES MODE D'EMPLOI liegt dazwischen, auch wenn er mit dem Titel den Mund ziemlich voll nimmt. Eine Gebrauchsanweisung für den Geschlechterkampf ist sein Film ganz bestimmt nicht, obwohl sich seine Helden bevorzugt mehr oder minder geglückte Aphorismen zum Thema an den Kopf werfen. Aber seine Geschichte einer Ärztin, die aus Rache an ihrem Geliebten zwei Gewebeproben vertauscht, besitzt jenen mitunter auch bildgewaltigen Drang zum Gefallen, dem man sich bei Lelouch manchmal einfach nicht entziehen kann. Der Mann macht Filme wie vor zwanzig oder dreißig Jahren, und das ist heute auch schon wieder eine Qualität. Was HOMMES FEMMES... einen zusätzlichen Reiz verleiht, ist die Tatsache, daß neben Fabrice Lucchini der in Verruf geratene Geschäftsmann und Politiker Bernard Tapie die zweite Hauptrolle spielt. Es heißt, er habe keine Gage, sondern eine Beteiligung erhalten und damit allein in der Startwoche in Frankreich eine halbe Million Mark verdient. Tatsächlich schlägt er sich beachtlich,

weil sein Charisma auch im Kino verfängt. Auf der Pressekonferenz sagte er, auf die Unterschiede zwischen Politik und Kino angesprochen: *„Das Kino lebt vom Spiel, die Politik vom Ernst. Das eine handelt vom Irrealen, das andere handelt mit der Realität. Hier wird das Unmögliche möglich gemacht, dort erlebt man stets, daß fast nichts möglich ist."* Und dabei legte er jenes bübische Grinsen auf, daß ihm in der Politik wie im Kino hilft. Schade, daß er ein Gauner ist. Aber im Kino findet jemand wie er spielend seinen Platz. Wie die Slot Machines im Casino am Lido.

Einen Moment lang sah es so aus, als würde alles ganz anders kommen. Auf dem Weg zum Flughafen kam ein Hotelboot entgegen, auf dessen Heck Jacques Doillon thronte. Die Arme verschränkt, die langen Haare im Wind, die Pose eines Siegers. Sicher hatte man ihn wieder aus Paris eingeflogen, damit er seinen Löwen persönlich in Empfang nehmen kann. Er hätte es verdient. Seit Jahren macht er die besten Filme, die bei Festivals immer durch den Rost fallen, weil sie nicht laut genug sind, aber auch nicht richtig leise.

Doillon hat aber wieder keinen Preis gekriegt, nur seine Hauptdarstellerin Victoire Thivisol, von der es im Videotext dann heißt, sie spiele in PONETTE eine Vierjährige. Die Tatsache, daß sie vier Jahre alt ist, hat ihr diesen Teil der schauspielerischen Arbeit wahrscheinlich erleichtert. Rechte Freude läßt ihre Auszeichnung eigentlich nicht aufkommen, weil es doch wohl eher die Leistung des Regisseurs war, einen Haufen kleiner, sehr kleiner Kinder dazu zu bringen, vor der Kamera mit dieser Natürlichkeit Texte über Leben und Tod und das, was danach kommt, von sich zu geben.

Daß Liam Neeson den männlichen Schauspielerpreis gewonnen hat, geht in Ordnung, weil er sich zum einen als Michael Collins wirklich mächtig ins Zeug gelegt hat und zum anderen nach seinem Zusammenbruch auf der Premiere, der noch einer Fischvergiftung zugeschrieben worden war, in Padua drei Stunden lang wegen einer Darmverschlingung operiert werden mußte. Der Mann hat nicht umsonst gelitten.

Den Goldenen Löwen bekamen also Neil Jordan und sein MICHAEL COLLINS, und auch wenn damit nicht die kinematographische Kunst vorangebracht wurde, so war er doch am Ende der einzige Film, der nicht an seinen Vorgaben gescheitert ist. Das düstere Revolutionsstück aus dem Irland nach 1916 läßt

***Das gespaltene Ich: Nicole Kidman in Jane Campions* PORTRAIT OF A LADY.**

wirklich kaum Zeit zum Atemholen, ohne deshalb in blinden Aktionismus zu verfallen. Daß die Auszeichnung an einen Europäer geht, der in Hollywood sein Traumprojekt verwirklicht hat, ist im Grunde eine vernünftige Entscheidung. Denn die Amerikaner, die sich als Autorenfilmer versuchten, konnten im Grunde genausowenig überzeugen wie die Europäer, die als Altmeister an den Start gegangen waren.

Am zu großen Erwartungsdruck schien Jane Campion zu knabbern zu haben. Ihr PORTRAIT OF A LADY strotzt vor Ambitionen und erstickt manchmal beinahe daran. Man könnte sagen, daß dies der Situation der Heldin (Nicole Kidman) entspricht, aber je länger der Film dauert, desto mehr verliert er seine treibenden Kräfte aus den Augen. Die Kamera liefert Bilder von so erlesener Schönheit, daß die Menschen oft nur noch Teil einer kunstvollen Komposition sind. Auch das mag dieser Welt durchaus entsprechen, aber den Szenen fehlt auf Dauer der Esprit, sich über die Vorlage von Henry James zu erheben.

Für den Dokumentarfilmer Frederick Wiseman ist das Spiel im Theater Gegenstand geworden. 225 Minuten lang blickt er hinter die Kulissen und auf die Bühne der Comédie française, sieht den Proben genauso lange zu wie den Bühnenarbeitern oder den Diskussionen über den Pensionsfond der Schauspieler. Mögen einem mitunter manche Einstellungen willkürlich lang erscheinen, so ergibt sich ihre nachhaltige Kraft, wenn man das Kino wieder verläßt. Obwohl sein Film ja dokumentarisch ist, hält man die Realität danach einige Zeit für den Teil eines Wiseman-Films. Sein Blick verwandelt die Wirklichkeit in ein Spiel. Der Untertitel heißt *L'amour joué*, also *Gespielte Liebe*, und die ist ein hartes Geschäft an der Comédie Française.

Bei all den Spielen um Liebe, Tod und andere Dinge muß man im Kopf behalten, daß zwei Stockwerke über dem Vorführsaal im Casino tatsächlich Spielbetrieb läuft. Da sitzen sie dann und zucken nicht mit den Wimpern, wenn sie 30 Mio. Lire beim Blackjack verlieren. Und hinter ihren ungerührten Gesichtern verbergen sich Berufe, von denen man bestenfalls im Kino zu träumen wagt. Aber auch die anderen, die an den Roulettetischen eine Viertelstunde hin und her überlegen, welcher Farbe sie ihre 10.000 Lire anvertrauen, scheinen Geheimnisse in sich begraben zu haben. Unten sitzen sie in ihren dunklen Kinosesseln und leiden an geborgten Gefühlen, oben wird mit barer Münze gezahlt. An beiden Orten ist man Lichtjahre vom Leben entfernt.

Man könnte noch von den Nebenreihen reden. Von den Franzosen, die immer wieder überzeugen, von den Italienern, die diesmal völlig von der Rolle schienen, oder von den Deutschen, die sich wacker schlugen. Aber das sind andere Geschichten, die alle ihre Zeit haben. Am Ende geht es auf Festivals nicht um Sieger oder Verlierer, sondern um die Geschichten, die ein jeder in seinem Herzen davonträgt. Die Blicke und Gesten werden für Momente vom Licht zum Leben erweckt, um dann wieder in der Dunkelheit zu verschwinden. So wie auf dem Friedhof am anderen Ende des Lido, wo nach italienischer Sitte Photos der Verstorbenen die Gräber schmücken. Auf einmal bekommen die all die anonymen Namen und Daten Gesichter. Und man hat mitunter das Gefühl, es starre einem eine Armee von Toten an, die toten Augen von Venedig. Das Kino ist im Grunde nichts anderes. Nur tröstlicher.

FRENCH TOUCH:

Die unvollständige «Nouvelle nouvelle Vague» beim Münchner Filmfest – und Eric Rohmer

Abel kann nicht mehr schlafen. Es geht ihm immerzu ein Wort durch den Kopf, das Wort „Ersatz". Er ist Professor in Paris, aber das Wort geht ihm im Original im Kopf herum. Mit seiner Grübelei hat er uns angesteckt. Ist das Französische Kino nun das Kino des *sinnlichen Genusses*, wie es in den hiesigen Rezensionen zu AU PETIT MARGUERY *(Hippolytes Fest)* heißt, frei nach der Formel: *Französisches Kino = gutes Essen + Libertinage + ein Herz für Clochards*. Oder ist nicht genau das schon die „Ersatz"-Formel? Mit dem Blick auf die Filme Jean Renoirs nannte André Bazin das französische Kino eines der *„Moral und Intelligenz der Sinnlichkeit"*. Wenn wir uns für einen Film wie *Hippolytes Fest* begeistern, begeistern wir uns da nicht für ein französisches Kino, das französisches Kino nur simuliert?

***

Anweisungen zur sachgemäßen Betrachtung von Rohmer-Filmen

„Die Unterscheidung der Begeisterungen ist der Ernstfall der Intelligenz", sagt Peter Sloterdijk. Proben wir den Ernstfall: Dieselben Leute, die sich für *Hippolytes Fest* begeistern, finden meine Begeisterung für Rohmer unverständlich und nehmen sie mir übel: *„Wie kannst du so enthusiastisch von einem Film (Rohmers* CONTE D'ÉTÉ*) erzählen, der doch offenkundig nur ein banale Story, ein geschwätziges Drehbuch und eine weitgehend hilflose, 'uninspirierte' Inszenierung zu bieten hat? Wie kannst du so tun, als sei es das Höchste der Gefühle, in einem Rohmer-Film zu sitzen?"*. Tatsächlich gehören für mich Rohmer-Filme zum „Höchsten der Gefühle". Sie bereiten das reinste Vergnügen und sind für mich Französisches Kino par excellence. Es erscheint mir unverständlich, wie man sich nicht einzuschwingen vermag in das abenteuerliche Geflecht seiner moralischen Erzählungen, in denen jeder Dialog zugleich vielschichtige Aktion und sinnlichste Präsenz der Akteure ist, und jedes Bild ein Augenöffnen.

Aber ich bin vorsichtig geworden. Jemanden in einen Rohmer-Film zu schikken, um ihn dann tief enttäuscht zurückkommen zu sehen, ist eine traurige Sache. Weshalb ich seit neuestem bei meinen Rohmer-Empfehllungen stets zwei Anweisungen zur sachgemäßen Betrachtung von Rohmer-Filmen mitgebe.

Erste Anweisung. Rohmer-Filme kann man nur richtig genießen, wenn man ihnen eine Aufmerksamkeit zu schenken vermag, wie man sie gleichermaßen Dingen der Wirklichkeit entgegenbringen muß, um mit ihnen eine Erfahrung zu machen. Wer im Kino gerade Entlastung von solcher Aufmerksamkeitsanstrengung sucht, wird sich von Rohmer-Filmen alleingelassen fühlen. Es ist bequemer, sich mit einer Gondel einen Berg hinauftragen zu lassen, um am vorgezeichneten Aussichtspunkt das Panorama zu genießen, als zu Fuß zu gehen. Aber eine Erfahrung mit dem Berg ist so nicht zu machen. Rohmer-Filme gehen zu Fuß, Schritt für Schritt, sind keine Gondel- und keine Autofahrt, kein Trip. Man muß sie Schritt für Schritt begleiten.

Nehmen wir den Anfang von Rohmers letztem Film CONTE D'ÉTÉ *(Sommer)*. Der junge Mann mit Rucksack und Gitarre entsteigt der Fähre. Zielstrebig, aber ohne jede Eile, geht er einige Straßen entlang, schaut sich suchend um, öffnet ein Tor, steigt ein Treppenhaus hoch. Er schließt eine Wohnungstür auf, die sich quietschend öffnet. Er legt seine Sachen ab, öffnet einen Schrank. Er geht allein zum Strand. Setzt sich an den Tisch eines Cafés, bestellt ein Bier. Abends flaniert er auf der belebten Strandpromenade. Kein Gespräch, kein Wort, kein deutender Hinweis, keine interpretierende Musikuntermalung. Wir müssen – können, dürfen – Schritt für Schritt mit ihm mitgehen, uns umschauen, hören, wie die Wohnungstür in der Angel quietscht, das Treiben auf der Promenade betrachten. Hier entscheidet es sich, ob wir in den Film hineinfinden. Gehen wir mit, oder werden wir nervös? Schauen wir uns um, oder warten wir auf Erklärungen, die uns die Absichten des Helden deuten, auf Begleitmusik, die eine Stimmung vorgibt, darauf, „daß der Film endlich losgeht"? Tatsächlich ist er schon längst losgegangen, und wir werden auch von den späteren amourösen Verwicklungen des Helden nichts verstehen, wenn wir uns nicht hier am Anfang schon eingeschwungen haben auf seine Art des Alleinseins. Ein Alleinsein, das aufgespannt ist zwischen einem traurigen, abgründigen Gefühl der Verlorenheit, der Nicht-Anwesenheit und der Lust, dem Glücksgefühl des Für-sich-sein-könnens. Der Film gibt uns das nicht als Erklärung vor, er läßt uns Raum, unsere Aufmerksamkeit auszuspannen, und Schritt für Schritt das Geheimnis seines Helden zu umkreisen.

Rohmers Filme sind nicht Komödien der *Marivaudage*, der etwas preziösen Art des Studiums amouröser Gefühle à la Marivaux, sondern, wie Pascal Bonitzer in seinem Rohmer-Essay schreibt: *„Es sind zuerst Kriminalfilme, Rätsel-Filme, man hätte Lust zu sagen, daß es Mysterien sind"*.

***

Die sieben Stufen der Cinéphilie

Was macht ein von Rohmer-Filmen Gelangweilter, ein Rohmer-Gegner, wenn man versucht hat, ihm auf diese Weise zu erklären, daß man CONTE D'ÉTÉ als durchaus spannend von Anfang an genießen und erfahren kann? Er wird diese Erfahrung als abseitig-esoterische wegsortieren, er wird den Rohmer-Liebhaber zum Sonderling erklären. Deshalb füge ich als ***zweite Anweisung*** zur „sachgemäßen Betrachtung von Rohmer-Filmen" eine kleine Theorie an, in der die Begeisterung für Rohmer nicht als abseitiges Spezialvergnügen sondern als Gipfelerfahrung erscheint. Eine kleine, allgemeine Theorie der Kinobegeisterung, der Cinéphilie, in der, analog zu den Stufenleitern mystischer Einübungen, sieben Stufen der „Einweihung" verzeichnet sind. Das Kino zu lieben ist eine Kunst, die gelernt werden muß wie die Kunst des Bogenschießens. Diese Theorie kann hier nur in Stichworten preisgegeben werden.

Stufe 1: Elementares Vergnügen am Schattenbild, am bewegten Bild. Alles ist spektakulär: die zitternden Blätter an Lumières Baum, der einfahrende Zug, Méliès' Mondfahrt.

Stufe 2: Voyeur-Vergnügen. Eindringen in fremde Welten. Sehen, ohne gesehen zu werden. Die Wirklichkeitsillusion des Kinos bleibt hier noch undurchschaut. das ändert sich radikal auf

Stufe 3: Man beginnt, das Gemachte, das Inszenierte zu erkennen. Erste Formen des Cinéasmus, connaisseurhaften Bescheidwissens, „ästhetischer" Wahrnehmungen.

Stufe 4: Entdeckung der „großen Regisseure" als großer Macher, Wirkungserzeuger. „Groß" findet man gleichermaßen alles von Lang bis Luc Besson, von Riefenstahl bis Eisensein. Bewunderung manipulativer Kraft.

Stufe 5: Entdeckung der „Stilistik", der „Autoren", das heißt der „Handschriften" im Zusammenhang mit der Offenbarung persönlicher Wahrheit. *Principium individuationis* jenseits bloßer Wirkungsmächtigkeit.

Auf *Stufe 6* begreift man die Paradoxe Bazins: *„Das Filmbild ist kein Bild sondern ein Abdruck"*, *„Der Regisseur ist kein Schöpfer, sondern eine Hebamme"*.

Der klassische Rohmer-Held: unentschlossen, aber immer gewillt, über alles zu reden. Doch vor lauter Frauen sieht Paul die richtige nicht.

Das Kino wird der Welt zurückgegeben. *Stufe 7:* Sehen ist Gesehenwerden. Alle Rohmer-Filme bezeugen und umspielen das. Besonders CONTE D'ÉTÉ, dessen Held einmal ausdrücklich klagt: „Ich sehe die anderen, sie sehen micht nicht."

***

Neue Neue Welle?

CONTE D'ÉTÉ startete kurz vor dem Münchner Filmfest, auf dem eine Sonderreihe mit Filmen „vielversprechender französischer Regisseure" unter dem Titel „Nouvelle Nouvelle Vague" lief. Ich habe einleitend nicht nur über Rohmer gesprochen, weil er am „reinsten" das Französische Kino verkörpert, auch weil er Schule macht und seine Schule die fruchtbarste ist. Wie weitreichend diese Schule ist, ist schwer zu sagen, schon weil die Auswahl der Münchner Filmreihe begrenzt und nicht repräsentativ für das junge französische Kino war. Aber es mag hier genügen, daß der einzige ganz und gar überzeugende Film der Reihe, Pascal Bonitzers ENCORE, von dieser Schule Zeugnis gibt.

Von den großen Autoren der Nouvelle Vague ist es nicht der provokanteste (Godard), nicht der populärste (Truffaut), nicht der mysteriöseste (Rivette), nicht der fleißigste (Chabrol), von dem zur Zeit der fruchtbarste Impuls ausgeht, sondern der, der am konsequentesten nur von dem erzählt, was ihn interessiert. Pascal Bonitzer hat als Drehbuchautor bei mehreren Filmen von André Téchiné und Jacques Rivette mitgearbeitet, sein Erstlingsfilm aber steht erkennbar in einer Rohmer-Tradition.

Wenn Bonitzer seinem oben erwähnten Essay über Rohmer (erschienen 1991 bei *Editions de l'Etoile*) schreibt, daß dessen Filme zuerst Kriminalfilme sind, daß dessen Helden wie mit verbundenen Augen hin- und hertappen, wartend auf eine Erleuchtung, eine allesverwandelnde Erschütterung (ein „grünes Leuchten" [LE RAYON VERT], eine „blaue Stunde" [QUATRE AVENTURES DE REINETTE ET MIRABELLE] oder ein Wunder [CONTE D'HIVER], so trifft das auch auf Bonitzers Film zu. Wie Rohmer arbeitet auch Bonitzer mit klaren Bildern einer „Kamera in Augenhöhe", die aufmerksam jene Momente registriert, in denen bei den Akteuren innere Intensität und physische Präsenz zusammenfallen. Auch bei Bonitzer sind die Dialoge zugleich Aktionen: Versteckspiel, Verführung, Flucht, Zweikampf, Geständnis und Lüge ineins. Die Nähe Bonitzers zu Rohmer heißt nicht, daß er versuchen würde, Rohmer zu imitieren. In der „Schule" Rohmers hat Bonitzer den Möglichkeitsraum eigener Sprachfindung entdeckt. In seinem Temperament unterscheidet er sich durchaus von Rohmer. Wo Rohmer „meditativ" ist, ist Bonitzer „theatralisch". Man spürt eine besondere Lust zur dramatisierten Zuspitzung der Verwicklungen der Helden. Wie in einer Spirale treibt er das Hin-und-Her des Begehrens und der Gefühle immer noch eine Umdrehung weiter. Und das in kleinsten anekdotischen Sequenzen. Bis in die Sphären des Aberwitzigen, des Tragisch-Katastrophisch-Lächerlichen, gelangt er so.

Bonitzers Held heißt Abel, ist Ende 40 und Professor in Paris. Äußerlich eine

unscheinbare, fast biedere, ganz und gar nicht charismatische Erscheinung, ist er doch von einem Kranz schöner Frauen umgeben. Er scheint eine geheimnisvolle Attraktion zu besitzen. Zugleich aber bleibt das Strahlende, die Desinvolture, die Schönheit dieser Frauen, die alles Begehren auf sich ziehen, für ihn unerreichbar.

Abel ist ein trauriger Held. Er bezeichnet sich als „ganz und gar lächerliche Figur". Er fuchtelt mit der Pistole herum und versucht, wieder einmal vergebens, seinem Leben ein Ende zu bereiten. Er sagt, daß alles, was er tun würde, was er je getan hätte, lachhaft geworden sei. Die politischen Parolen, die er in seiner Jugend ausgerufen hätte, wären heute zum totlachen. Man sage nur einmal: „Diktatur des Proletariats" und schon würde jeder vor Lachen vom Stuhl fallen. Die Beziehung zu Aliette, vormals die große Liebe, wäre nurmehr ein jämmerliches Aneinanderkleben. All die Affären, die Abel mit seinen Studentinnen beginnt, führen ihn in peinliche Sackgassen. Das Leben ist ihm zu einem „Ersatz"-Leben geworden. Es gelingt ihm nicht, den Punkt wiederzufinden, an dem die Leidenschaften encore, noch einmal, ursprünglich aufbrechen könnten.

***

Imitate

Laurent Bénéguis Erstlingsfilm *Hippolytes Fest* erscheint auf den ersten Blick durchaus sympathisch, so daß man gar nichts Schlechtes über ihn sagen will. Versteckt, fast verschüttet in einer Vielzahl anderer Schicksalsaufrisse erzählt er die Geschichte vom „verlorenen Sohn" (er wurde Intellektueller, anstatt dem Verlangen des Vaters gemäß in das Restaurant einzusteigen), der sich letztendlich mit dem Vater versöhnt. Das kleine Restaurant in Paris muß schließen, weil der Patron an einem Tumor erkrankt ist, der ihm Geruchs- und Geschmacksempfindung zerstört hat. So gibt es ein Abschiedsdiner für Familie und Freunde, einschließlich dem hauszugehörigen Clochard. Ein Reigen nostalgischer Erinnerungen und aktueller Dramen, die immer wieder, bevor sie tragisch ausufern, von der Familienbetriebsidylle eingefangen werden.

Schaut man näher hin, entdeckt man all die standardisierten Versatzstücke, aus denen der Film zusammengebastelt ist: das große Essen als sentimentale familiäre Arena, die eingestreuten frivolen Histörchen, die zur Anekdote gewordene Revolte von 1968, und dann die Figuren, die nur als Typen aufgereiht werden und kein wirkliches Eigenleben entfalten: der gutmütige Patron, die gewitzt-resolute Chefin, der rabauzende Clochard, der affektierte Gast, der sich über das Essen beschwert... Am Ende schaut dieser Erstlingsfilm, jenseits jeglicher Originalität, wie der Pilotfilm zu einer TV-Vorabendserie aus.

***

Wenn man einen großen Dirigenten nur in seinen äußeren Bewegungen imitiert, bringt man selbst noch kein Orchester zum klingen. So geschieht es Gael Morel, der versucht, wie André Téchiné zu „dirigieren", mit seinem Erstlingsfilm À TOUTE VITESSE. Morel war Darsteller in André Téchinés Film LES ROSEAUX SAUVAGES, hat dort auch einige seiner Akteure kennengelernt und seinem *Meister* auf die Finger geschaut. Für Téchinés Inszenierweise sind jene abrupten Bewegungen typisch, in denen sich Stau und Entladung eines verwirrten Eros und latenter, selbstzerstörerischer Gewalt abspielen. Bei Téchiné aber sind die Schroffheit und die Kälte/Hitze seines Stils immer damit verknüpft, daß seine Helden durch Scham, Verbot und Anästhisierungen hindurch den eigenen Körper, die eigenen Empfindungen erkunden. Bei Morel bleibt davon ein hohles Verfahren, in dem er pubertäre Phantasmen von Todessehnsucht und gesellschaftlichem Erfolg sich austoben läßt.

Ganz schön an À TOUTE VITESSE eine sich hin und wieder durchzeichnende Komplizenschaft Morels mit seinen Akteuren. Aber von den im Film fortwährend beschworenen großen Gefühlen wird keines spürbar. Das Frauenbild Morels ist wie aus dem Bilderbuch der Männerphantasien. Die verführerische, zum Verrat anstiftende Frau zerrt den muskulösen Motorradfahrer zum Liebesspiel in den Schlamm und zieht derart die ritterlich-edle Jungmännerfreundschaft in den Dreck.

***

Alltagskomödien

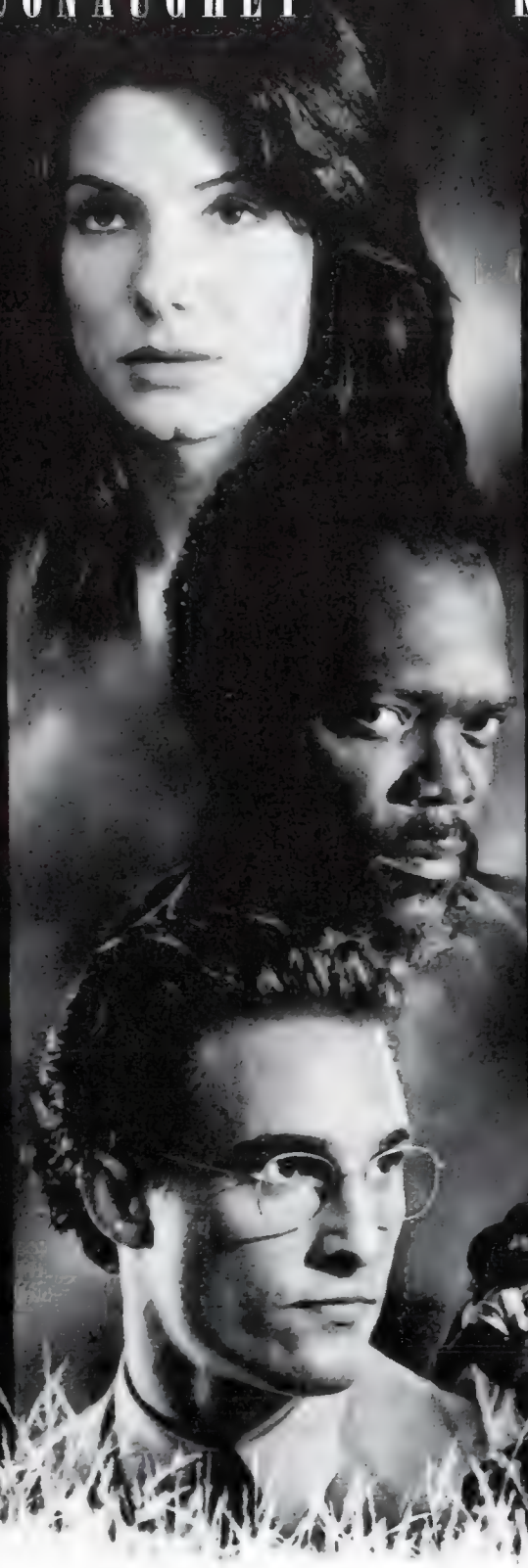
Das Leben wird härter. Gesellschaftlich sind die großen Aussichten verbaut. Und die Familie versagt immer mehr schon in ihrer Versorgungsfunktion; als Ort „gesicherter Liebe" hat sie eh nie getaugt. Der „Schritt ins Leben", das Erwachsenwerden, wird zum waghalsigen Akt auf dem fliegenden Trapez, vor dem man zurückscheut und sich ins Wohngemeinschaftsnest flüchtet. Pierre Salvadoris Film LES APPRENTIS (Die Lehrlinge) nimmt uns mit in den WG-Alltag von zwei Männern, die als große kleine Jungs nicht aus ihrer Adoleszenzphase herausfinden. Phänomenologie der ungelüfteten Zimmer, des sich stapelnden Geschirrs, kindischer Spiele und kläglich scheiternder Versuche, an Geld und eine neue Wohnung ranzukommen. Zwei wunderbar souveräne Darsteller. François Cluzet als Antoine, der immer neue Anläufe macht, um sich wieder ins „normale Leben" einzuklinken. Guillaume Depardieu als Fred, der in seiner monströsen Trägheit der modernen Daseinshektik, zumindest streckenweise, bravourös widersteht. Am besten sind die beiden, wenn sie sich wie ein altes Ehepaar streiten. Schade nur, daß der Film allzu oft in klamaukige Genre-Szenen verfällt, wo er näher an seine Figuren herantreten könnte.

Ähnliches gilt für Cédric Klapischs Film CHACUN CHERCHE SON CHAT. Auch Klapisch hat einen zärtlich-ironisch-genauen Blick für seine Figuren, vor allem für seine Heldin Chloé (überzeugend: Garance Clavel). Aber er wendet sich dort, wo er in den Untergrund ihrer Empfindungen hinabsteigen könnte, von ihr ab, um – mit den Mitteln sanfter Karikatur – eine Stadtviertelidylle nachzuzeichnen. CHACUN CHERCHE SON CHAT hat bei der Berlinale den Preis des Kritikerverbandes erhalten, der Benoit Jacqots Film LA FILLE SEULE zugestanden hätte. Jacquot erzählt in unvergleichlicher Direktheit von der Liebe und dem Kinderkriegen, vom Erwachsenwerden und dem Chaos der Gefühle unter den verschärften Daseinsbedingungen der 90er Jahre.

Jacquots Film fehlte in München. In einer Filmreihe, die sich den Titel *Nouvelle Nouvelle Vague* gibt, hätte er wie kein anderer, ENCORE ausgenommen, diesen Titel gerechtfertigt. Es ist ja ein sehr hochgegriffener Titel. Die **Cahiers du Cinéma** haben bei ihrem Bericht über das Aufblühen neuer Talente im französischen Kino etwas bescheidener die Überschrift Titel *„French Touch"* ausgewählt. In München fehlten noch zwei Filme, die ich nicht kenne, von denen aber gesagt wird, daß man sie unbedingt vor Augen haben muß, um sich ein zutreffendes Bild von einer möglicherweise tatsächlich anrollenden „Neuen Neuen Welle" zu machen: Catherine Breillats PARFAIT AMOUR, und Arnaud Desplechins COMMENT JE ME SUIS DISPUTÉ. Statt dessen zeigte man einige Filme, die als Konfektionsware ohne Belang sind.

Rainer Gansera

SANDRA BULLOCK
MATTHEW McCONAUGHEY
SAMUEL L. JACKSON
KEVIN SPACEY



Ein junges Mädchen.

Ein grausames Verbrechen.

Ein Vater in blinder Wut.

Schuldig?

DIE JURY

VOM AUTOR DER BESTSELLER »DIE FIRMA« UND »DIE AKTE«

Ab 7. November im Kino

WARNER BROS. PRÄSENTIERT
IN ZUSAMMENARBEIT MIT REGENCY ENTERPRISES EINE ARNON MILCHAN PRODUKTION EINEN JOEL SCHUMACHER FILM SANDRA BULLOCK SAMUEL L. JACKSON MATTHEW McCONAUGHEY KEVIN SPACEY „DIE JURY"
BRENDA FRICKER OLIVER PLATT CHARLES S. DUTTON ASHLEY JUDD PATRICK McGOOHAN UND DONALD SUTHERLAND MUSIK ELLIOT GOLDENTHAL SCHNITT WILLIAM STEINKAMP, A.C.E.
PRODUKTIONSDESIGN LARRY FULTON KAMERA PETER MENZIES, JR. PRODUZENTEN ARNON MILCHAN, MICHAEL NATHANSON, HUNT LOWRY UND JOHN GRISHAM DREHBUCH JOHN GRISHAM UND AKIVA GOLDSMAN
REGIE JOEL SCHUMACHER

REGENCY

DAS BUCH ZUM FILM ERSCHIENEN BEI

SOUNDTRACK ERHÄLTLICH BEI

FRENCH TOUCH (2):

Jeder sucht sein (eigenes) Kino: Filme und Regisseure der «Nouvelle nouvelle Vague»

Selten sieht man die Protagonisten der neuen französischen Filme in ihren Wohnungen, Zimmern oder bei Freunden zu Hause. Meistens sind sie unterwegs. Auch die *Nouvelle Vague* schickte ihre Darsteller auf die Straße. Belmondo und Seberg auf den Champs Elysées, der kleine Jean-Pierre Léaud vor den Vitrinen der großen Kinos, Claire und die anderen Verliebten Rohmers in den Straßencafés der großen Boulevards, Rivettes Erkundungen der Pariser Ornamente, Fassaden, Brunnen und Dächer – Paris, Stadt der Schönheit, der Schauwerte und der Abenteuer.

Das Paris der 90er hat die Perspektive verloren. Fast nie sieht man den Himmel, die Fluchtlinie einer Straße, geschweige denn die allbekannten Orte. Das Paris der 90er ist die Stadt der Treppenhäuser, Metro-Stationen, trostloser Viertel und billiger Bistrots. Hier fällt keiner weiter auf. Da bleibt der Kamera gar nichts anderes übrig, als sich auf Gesichter und Gesten zu konzentrieren.

Das neue französische Filme erzählt die Geschichten, die einem passieren könnten. Im Café, beim Einkaufen oder in der U-Bahn. Manchmal hilft es tatsächlich, vor die Tür zu gehen.

Die jungen Regisseure haben sich in ihren Quartiers, in ihrem Leben umgesehen, erzählen Geschichten vom Jetzt. Geschichten von Arbeit, Liebe, Geld und Tagedieberei. Davon, wie sich diese Dinge gegenseitig beeinflussen. Welche Verbindung besteht zwischen den Gefühlen und der Welt um sie herum? Stets bleibt bei der Antwort die Wirklichkeit der Rahmen, die Folie, egal, in welchem Genre sich die Filmemacher bewegen.

Das neue französische Kino ist eines der offenen Augen und Ohren.

*

Ein karges Zimmer. Frauen unterschiedlichen Alters erzählen von ihren Fähigkeiten. Vorstellungs- oder Entlassungsgespräch? Der dokumentarische Einstieg prägt die Atmosphäre von Laetita Massons Regiedebüt EN AVOIR (OU PAS). Haben (oder nicht). Gerade hat Alice ihren Job in der Rollmopsfabrik in Boulogne-sur-Mer verloren. Ohnehin will sie weg. Weg vom Fischgeruch, von der Arbeitslosigkeit, von ihrem Freund, der sie sowieso nicht liebt. Alice geht nach Lyon. Da, auf einem Fußballplatz, stolpert ein depressiver Wuschelkopf über seine Füße. EN AVOIR OU PAS ist zugleich Liebesgeschichte und Essay über das materielle Vorspiel der Liebe.

*

Kann man überhaupt von einer „neuer Welle" sprechen? Die Statistik sagt ja. Die Regisseure sagen nein.

Wie Anfang der 60er vollzieht sich derzeit ein Generationswechsel im französischen Kino. Seit 1992 drängt es junge Hochschulabsolventen mit aller Macht hinter die Kamera, die Zahl der Regiedebüts ist schlagartig hochgeschnellt.

Anlaß für **LIBÉRATION**, während der Filmfestspiele 1994 in Cannes Regieneulinge in einer täglichen Kolumne nach ihrem Selbstverständnis zu befragen: *„Fühlen Sie sich einer* Nouvelle Vague *des französischen Kinos zugehörig?"*

„Das Etikett ist viel zu romantisch für unsere Generation von Filmemachern", meint Sophie Filliäres (GRANDE PETITE, 1993) bescheiden. *„Wir sind ins Filmemachen reingerutscht. Das ist kein so subversiver Vorgang wie damals gewesen."* Auch ihre Kollegen geben sich zurückhaltend. Antoine Desrosiäres (À LA BELLE ÉTOILE,1993): *„Ich wünschte, es wäre so. Aber hätte ich nicht in der Zeitung davon gelesen, wüßte ich gar nicht, daß es so etwas wie eine neue Welle geben soll. Die meisten, die angeblich dazu gehören, kenne ich gar nicht. Es gibt auch keinen gemeinsamen Ansatz, keine Struktur, keinen theoretischen Überbau"*. Céderic Klapisch (CHACUN CHERCHE SON CHAT, 1996): *„Die Antwort ist nein. Es gibt viele junge Regisseure, die in den letzten drei Jahren eine Menge Erstlingsfilme herausgebracht haben. Doch die haben nichts miteinander zu tun – jeder arbeitet für sich, nach seiner Technik, im eigenem Referenzsystem. Dieser Individualismus ist bedauerlich. Aber es hilft nichts: Da ist einfach nicht die Spur einer „Bewegung". Doch in all dieser Unterschiedlichkeit ist dieser Haufen natürlich auch wieder repräsentativ für das heutige Frankreich, vielleicht für die Welt. Und dann gehöre ich auch wieder dazu."*

Statt Einheit Fragmentierung, anstelle der geschlossenen Bewegung tauchen in Interviews immer wieder die Worte Clique, Clan und Filmfamilie auf. Ein Austausch also nur im kleinen Rahmen. Man kennt sich von der Filmhochschule, arbeitet mit denselben Technikern, Kameramännern, Schauspielern, verfaßt gemeinsam Drehbücher, tauscht sich über Produktionsbedingungen aus. In den **LIBÉRATION**-Kolumnen taucht zum ersten Mal der Ausdruck einer *«Nouvelle nouvelle Vague»* auf. Keine Bezeichnung mit historischer, formaler, inhaltlicher Referenz, sondern ein Arbeitsbegriff. Vor allem für die Medien.

Nouvelle nouvelle Vague und *Nouvelle Vague* – zwei völlig unterschiedliche Arten von Kino. Die Regiedebütanten der 90er befinden sich nicht im Kampf gegen filmische Vorfahren. Und sie haben keinen Vater, keinen Übervater, keinen Überbau. Keinen Renoir und keinen Bazin. Die Homogenität liegt in den den Themen, im schroffen, ehrlichen Grundton, in der absoluten Konzentration auf die Figuren, nicht in Regelbrüchen, nicht in der Selbstreflexivität des Mediums, nicht in der Einbeziehung anderer Künste.

*

Ein Mann schaut sich aus dem Inneren eines Waschsalons das Treiben auf der Straße an. Eine junge Frau bleibt stehen, starrt ihn an, bleibt dann an ihrem Spiegelbild hängen. Unvermittelt rennt sie los, rammt ihre Stirn gegen die Scheibe.

So gewalttätig beginnt das Regiedebüt LES GENS NORMAUX N'ONT RIEN D'EXCEPTIONNEL (1993) von Laurence Ferreira Barbosa. Auch die Kinosituation spiegelt sich in dieser Szene. Wir, die Zuschauer, sind wie der Mann im Waschsalon. Getrennt durch die Glasscheibe, die Leinwand. Doch sie wird eingeschlagen. Plötzlich sind Zuschauer und Protagonist in einem Raum. Mit ungeheurer Wucht wird man in diesen Film gestoßen.

Solche eindringlichen, mitreißenden, die Distanz aufhebenden Momente gibt es immer wieder. Zum Beispiel in Xavier Beauvois' NORD, dem Porträt einer Kleinfamilie im trostlosen Reihenhaus im noch trostloseren Calais. Jeden Abend sitzen Vater, Mutter und Sohn vor dem Fernseher: Also starren sie in die Kamera – und den Kinozuschauer an. Mit einem ausdruckslosem Gesicht, das alles, bzw. nichts über sie und ihr Leben sagt.

Manchmal ist es auch die Tonspur, die Trennungen überwindet, etwa in GRANDE PETITE. Wie ein Faustschlag trifft einen der tosende Verkehrslärm von der Leinwand. Energisch läuft Bénédicte durch die Straßen von Paris, wimmelt den ewig wartenden Verehrer ab, bringt die Kinder einer schicken Bourgeoisen zur Schule, schlägt die Zeit bis zum Unterrichtsschluß in Cafés tot. Nach drei Minuten und einer handvoll Bildern ist die Existenz einer jungen Frau umrissen.

Das neue französische Kino ist ein Kino der Unmittelbarkeit. In wenigen Einstellungen ist man mit den Protagonisten und ihrer Situation vertraut.

Es begann in der französischen Provinz. In Calais, einer Stadt, die im Grunde nur in Verbindung mit Dover existiert. Von Calais nimmt man die Fähre nach Dover, oder man kommt von Dover nach Calais. Aber bleiben kann man nicht.

Xavier Beauvois kommt aus Calais. Sein Regiedebüt NORD (1991) markiert den Beginn der *«Nouvelle nouvelle Vague*. Auch andere Regisseure kehrten in ihre Dörfer und Kleinstädte zurück, zu den Schauplätzen von Kindheit und Jugend. Für radikale Auseinandersetzungen mit der eigenen Biographie. Für unbarmherzige Blicke auf die französische Provinz, die zum Sinnbild einer engen, verschlossenen Welt wird.

Das kleinbürgerliche Einfamilienhaus, in dem Bertrand in NORD mit Mutter, alkoholkrankem Vater und behinderter Schwester wohnt, ist genauso unpersönlich eingerichtet wie alle Einfamilienhäuser in der Nähe der Supermarktklötze Mammouth, Cora oder Géant. Die Stimmung ist erstickend, die Familie hat sich nichts zu sagen. Beim Essen klappert nur das Geschirr.

Bei aller Verzweiflung wahrt Beauvois eine beängstigende Klarheit. Noch fünf Jahre später ist die unerbittliche Schärfe des Films präsent. Die langen Einstellungen auf das verhärmte Gesicht der Mutter (Bulle Ogier), der verstohlene Griff des Vaters (Bernard Verley) zur Rotweinflasche, die bewegunslose Tochter im Bett, aus dem Kassettenrekorder die Lieder von Nana Mouskouri. Beauvois' Film ist großartig in der Inszenierung der leisen Tragödie vor der wahren Tragödie. Hinter den Dünen ragen die Schornsteine der nach Dover auslaufenden Fähre hervor.

Auf Orte, die von der Sehnsucht nach anderen Orten erzählen, stößt man immer wieder in den Filmen der jungen Franzosen. Ständig verharrt die Kamera in BAR DES RAILS von Cédric Kahn auf Gleisen. Trotz geschlossener Schranken – ein Zug wird niemals vorbeifahren. In CIRCUIT CAROLE ist es die Luftaufnahme einer Rennbahn. Quietschende Räder, heulende Motoren versprechen Abenteuer und Abwechslung. Doch im Grunde dreht man sich nur im Kreis.

Marc aus Cathérine Corsinis LES AMOUREUX (1994) hat immerhin ein Moped und eine ältere Schwester, die mit ihm durch die Gegend trampt. Doch überall findet er nur sich selbst wieder.

*

Manchmal genügt eine einzige Großaufnahme, und der Zuschauer ist im Bilde. Argwöhnisch begutachtet sich der 16jährige Richard aus BAR DES RAILS vor dem Spiegel. Auf der Suche nach den Zeichen erster Männlichkeit streicht er mit den Fingern über die Oberlippe. Statt borstiger Stoppeln nur zarter Flaum.

Manchmal erzählen statische Einstellungen, die kein Entkommen kennen, Geschichten in der Geschichte, geben plötzlich Einblicke in Innenwelten.

Die Kamera beobachtet Richard schon eine ganze Weile. Die Fahrigkeit seiner Gesten, die schlaksigen Bewegungen. Alles an dem Jungen drückt Unruhe, Aufbruch aus. Und dann diese Szene: Bei der Nachbarin paßt Richard auf die kleine Tochter auf. Das Mädchen spielt, die Mutter ist gerade nach Hause gekommen, sitzt mit Richard auf der Couch. Beide gucken stumm in die Kamera. Plötzlich läßt er seinen Kopf auf ihren Schoß fallen. Sie streichelt ihn heftig. Zwei einsame Existenzen haben sich aufeinander zubewegt.

Man könnte viele solcher Eindrücke wiedergeben. Die Konzentration von Kamera und Inszenierung auf die Protagonisten erzeugt eine Dichte, die teilhaben läßt. Wobei die Kamera nie voyeuristisch ist. Sie ist einfach bei den Darstellern, nicht nur Aufzeichnungsgerät, auch verstehende Begleiterin. Zwischen Kamera und Protagonist gibt es eine fast intime Beziehung, eine ungeheuere Nähe. Vor ihrem Augen kann er sich fallen lassen, sein Inneres nach außen kehren.

In Emanuelle Cuaus CIRCUIT CAROLE (1994) braucht sich Bulle Ogier nicht vor der Kamera zu schützen. Minutenlang ist nur ihr Gesicht zu sehen. Ganz langsam verändert es sich, vom Trotz zur Verzweiflung, von der Verzweiflung zur Ausdruckslosigkeit.

***Mathieu Amalric und Valeria Bruni-Tedeschi in* COMMENT JE ME SUIS DISPUTÉ.**

Die Tochter, ihr einziger Bezugspunkt nach draußen, ist ausgezogen. Manchmal geht Ogier ins leere Zimmer. Ansonsten beläßt sie alles beim Alten. Auch die Lampe auf dem Fernseher bleibt schief. Reglos sitzt sie mit ihrer Angst und Trauer im Sessel. Das Telefon auf den Knien. Eine Schwester des „Ichs" aus Ingeborg Bachmanns **MALINA**. *„Es bleibt mir der Blick aufs Telefon ... denn es darf sich nichts an meiner Wohnung verändern ... damit mich nichts ablenkt, und nichts vom Warten, wenn das Telefon sich nicht rührt."* Schwer zu glauben, daß hier eine Schauspielerin spielt.

Auch Valeria Bruni-Tedeschi gelingt es, der überspannten, verzweifelten Natalie aus OUBLIE-MOI eine physische Präsenz zu verleihen, die das Gerede von der Rolle überflüssig macht. Ihre Darstellung saugt das Dargestellte auf, atmet es ein. In OUBLIE-MOI bewahrt sie auf ihren endlosen Wegen, durch Straßen, Metro-Stationen, Treppenhäuser und Appartements von Anfang bis Ende eine irritierende Anspannung. Einen ganzen Film lang hastet sie durch Paris, sich selbst und einer unglücklichen Liebe hinterher. Wie Natalie sind die Helden der *Nouvelle nouvelle Vague* ständig in Bewegung.

*

Monatelang hing das Plakat von OUBLIE-MOI in einer der großen Brasserien auf dem Boulevard Montparnasse. Die *Nouvelle nouvelle Vague* hat bereits ihre Stars. Eben Valeria Bruni-Tedeschi. Ihre Wandlungsfähigkeit grenzt ans Unheimliche. Manchmal fürchtet man, es werde ihr wie dem Mark Twainschen Chamäleon gehen, das so oft die Farbe wechselte, bis es platzte. In manchen Ein-

stellungen sieht sie unglaublich schön aus, dann plötzlich potthäßlich.
„Ich bin wirklich so", lacht sie beim Interview. *„Manchmal fühle ich mich grau und langweilig, müde und fett. Dann sehe ich auch so aus. Und am nächsten Tag plötzlich schlank, fröhlich und strahlend wie die Sonne. Es interessiert mich nicht, ein Erscheinungsbild zu konstruieren. Das wirkt sich natürlich auch auf die Filme aus."*
In der Hotelbar fällt Valeria nicht auf. Himmelblauer selbstgestrickter Pullover, altmodische Pepita-Hosen, leise Stimme. Für ihre Rollenvorbereitung bedient sie sich einer animalischen Form des Method-Acting. *„Manchen Figuren nähere ich mich über Tiere. Die sanfte Sanguine aus Bliers* MON HOMME *erinnerte mich an eine Katze. Keine agressive, sondern eine liebe, runde, ein bißchen fette, schmusige Katze."*
Fast schnurrend steht sie als Bäckersfrau in pinkfarbender Schürze in Claire Denis' Film NENETTE ET BONI (1995) hinter der Theke. *„Diese Frauen sind sanft und freundlich. Was übrigens meistens mit dumm verwechselt wird. Ich wollte aus diesen Rollen eine Hommage an die Freundlichkeit machen. Was für jemanden wie mich, nebenbei gesagt, nicht ganz einfach ist."*
Man hat Mühe, dieser zurückhaltenden Person zu glauben. Aber denkt man an OUBLIE-MOI oder ihren Auftritt in LES GENS NORMAUX N'ONT RIEN D'EXCEPTIONNEL, wo sie sich die Stirn rammt… Erst wird der Kunde am Telefon unwirsch behandelt. Dann der Arbeitskollege mit ins Bett genommen und wieder vor die Tür gesetzt. Martine ist wütend. Stinkwütend. Über ihre Arbeit, sich und ihren Ex-Freund. Den trifft sie auch noch mit der Neuen auf der Straße: *„Das ist sie? Die totale Leere! Ihr seid glücklich? Das ist widerlich!"*

*

Ein verschlafenes Provinzstädtchen im Morgenlicht. So hell, daß man auch im Kinosessel blinzelt. Viviane genießt die frische Luft. Jeder Winkel scheint ihr vertraut, doch ihr Gang, der Minirock, die hochhackigen Schuhe passen nicht zu den verschlossenen Backsteinbauten und engen Gassen – der Besuch der jungen Dame. Die Spannung wird von der Montage gehalten, die eine Kluft schafft zwischen Protagonistin und Umgebung. In abrupten Schnitten wechseln Großaufnahmen des Gesichtes mit Totalen der Straßen und Häuser. Irgendetwas muß vorgefallen sein. Was die Montage hier am Anfang von LES AMOUREUX so schroff in Beziehung setzt, paßt nicht mehr zusammen. Viviane und die anderen Helden der *Nouvelle nouvelle Vague* sind Fremde in vertrauter Umgebung geworden.
Deshalb müssen sie immer in Bewegung sein. In diesen Filmen ist die Bewegung eine Rückeroberung des Raums. Eine Neuorientierung. Eine Wiederinbesitznahme des Terrains, das durch eine einschneidende Erfahrung, ob innere oder äußere, verloren gegangen ist. Das neue französische Kino ist ein Kino des Diskurses. *„Dis-cursus"*, hat Roland Barthes geschrieben, *„das meint ursprünglich die Bewegung des Hin-und-Her-Laufens, das ist Kommen und Gehen, das sind Schritte, Verwicklungen."*
Für Richard, den Protagonisten aus BAR DES RAILS, wird das Dreieck aus Einfamilienhaus, dem Bungalow der jungen Nachbarin und dem geheimen Hotelzimmer, in dem er sich mit ihr trifft, zur Initiationsstrecke ins Erwachsensein.
Bei den gemeinsamen Mopedexpeditionen hat Marc nur Augen für seine ältere Schwester. Im Verlauf dieser exzessiven Ausflüge wird der nicht erwiderte Blick auf sich selbst zurückgeworfen. In LES AMOUREUX führt diese schmerzhafte Erfahrung zur Befreiung und zum Erkennen des wirklichen Begehrens. Der Werdegang dieser Jugendlichen wird zu einer modernen, ganz unsentimentalen *éducation sentimentale* – hart, schmerzhaft, ohne Zärtlichkeit.
Bei ihren endlosen Runden durch Paris landet Nathalie aus OUBLIE-MOI immer wieder vor verschlossenen Türen. Als sich endlich eine öffnet, die von Fabrice, kippen sich beide erst mal einen hinter die Binde. Irgendwann ziehen sie sich aus, können mit ihrer Nacktheit nichts anfangen, was sie erst wirklich entblößt.

„Ja, ja, nein, nein, doch, doch" antwortet Bénédictes Mann in GRANDE PETITE auf die Frage, ob ihm etwas an ihr auffalle. Selbst die spärlichsten Dialoge laufen in diesem Film ins Leere, beharrlich wird aneinander vorbei geredet, Floskeln legen sich über Zustände. Worte scheinen die Gefühle der unglücklich Verliebten auszusperren. Erst ganz am Ende, wenn Bénédicte ihren Liebesschmerz erkannt hat, dringt die Sprache wieder zum Leben durch.
Ein Kino des Diskurses. *„Der Liebende"*, schreibt Barthes, *„hört in der Tat nicht auf, in seinem Kopf hin- und herzulaufen, neue Schritte zu unternehmen und gegen sich selst zu intrigieren."*
Gleich zwei Mal taucht das **Tagebuch des Verführers** in Danièle Dubroux' LE JOURNAL DU SÉDUCTEUR auf: In Form von Kirkegaards gleichnamiger Abhandlung, die Claire nach einer Vorlesung findet. Und als Tagebuch, das zusammen mit dem Film entsteht. Sébastien (Mathieu Amalric), der Liebende und verhinderte Verführer, intrigiert gegen sich selbst, indem er sein Tagebuch zur Projektionsfläche seines Begehrens macht. Hier spielt er alle Verführungsvarianten durch, bis die Sprache das Leben aufgesaugt hat. Doch die Phantasmen seiner Aufzeichnungen sind Bestandteil eines Lern- und Erfahrungsprozesses, der über Umwege wieder zurück ins Leben führt. Auch als Paul in Arnaud Desplechins COMMENT JE ME SUIS DISPUTÉ (MA VIE SEXUELLE) ersetzt Mathieu Amalric, spitznasig und immer ungekämmt, Aktion durch Rhetorik. Aus dem Off und in psychoanalytischen Sitzungen erstellt er eine Kritik seines Lebens. Die Sprache, der diskursive Mäander, nicht die wirkliche Erfahrung, wird zum Instrument der Erkenntnis. Alles wird durchschaut, aber nichts verinnerlicht. Bis zum Exzeß treibt Paul seine sprachlichen Exerzitien und damit drei Frauen und den Kinozuschauer fast in den Wahnsinn. Auch hier bedient sich der Held des Lebens für eine im weitesten Sinne literarische Erfahrung. Beziehungen, Freundschaften, die Doktorarbeit, alles muß in der Schwebe bleiben, um den Redefluß zu erhalten.
Und auch hier führt er am Schluß ins Leben zurück. Ganz lapidar, fast beiläufig am Telefon.

SYLVIA: So, ich werd' dir mal was sagen. Hör mir gefälligst gut zu: Ich habe dich verändert. Du bist ein kleiner Angeber, wenn du glaubst, daß niemand dich verändern kann, daß du unwandelbar bist und sehr schlau. Gut, du bist ein bißchen schlau, aber nur ein ganz bißchen. Wegen deines Stolzes. Und weißt du, vor mir warst du weniger nett, aber ganz eindeutig, klar? Dann sind wir zusammen ausgegangen, und jetzt bist du ein bißchen anders. So. Und es ist verdammt gut, daß man dich ändern kann.
PAUL: *Bist Du Dir sicher? Du hast mich verändert?*
SYLVIA: Ja, das sieht doch ein Blinder.
PAUL: *Ah ja, sehr nett, daß du mir das sagst. Darf ich jetzt auflegen, oder was? Darf ich dich noch was fragen? Und ich, hab' ich dich auch verändert?*
SYLVIA: Aber natürlich! Aber das weißt du doch schon…
PAUL: *Nein, das wußte ich nicht. Gut. Na schön, schlaf' gut.*
SYLVIA: Mmh: Gute Nacht.

Anke Leweke

BÜCHER (1):

Endlich erschienen: Ralph Umards ultimatives, prachtvolles Buch über das „Hongkong-Kino"

Manche Filme, Platten und eben auch Bücher müssen, um ein Höchstmaß an Wirkung zu entfalten, entweder völlig aus heiterem Himmel kommen, oder, wie in diesem Fall, so bizarr lange überfällig sein, daß einen ihre immer wieder verschobene Veröffentlichung, wenn sie dann schließlich doch noch erfolgt, von einer langen Zeit quälenden Wartens erlöst. Man kennt die Ausreden und kann die aufgelisteten Sachzwänge, mit denen sich Autoren dann gerne rausreden, nicht mehr hören, aber letztlich legen sie sich mit solcher Hinhaltetaktik nur selbst die Meßlatte immer höher. Das Warten muß sich lohnen, sonst wird die Angelegenheit schnell peinlich. Das Warten auf **Film ohne Grenzen** hat sich gelohnt.

Diverse deutschsprachige Bücher über das neue Kino aus Hongkong waren ja bereits seit Jahren angekündigt. Ein seltsamer Wettlauf zwischen Autoren schien da ausgetragen zu werden, die entweder den Griffel nicht aus der Hand legen können oder aber in der Flut der aus Fernost zu uns herüberschwappenden Filme unterzugehen drohen. Doch seit ein paar Monaten hat Ralph Umard das Rennen gewonnen, und wenn sein Buch so vor einem auf dem Tisch liegt, dann macht es dich mit derselben Dynamik an, wie die Filme, um die es auf seinen mehr als 400 Seiten geht. Es kommt nicht daher wie ein viel zu großer Teil einheimischer Filmpublikationen, also wahlweise wie der x-te Aufguß eines mittelprächtigen Proseminarreferats oder wie eine 5-Minuten-Terrine im Coffee-Table-Format, die wohl vornehmlich für Leute produziert werden, die maximal zweimal im Jahr ins Kino gehen.

Nein, **Film ohne Grenzen** ist zwar einerseits dick, schwer und so richtig vollgeschrieben, aber andererseits auch knallrot, mit kühler Souveränität layoutet und mit Fotos aller Art vollgeknallt, daß man sich fragt, wie sich die ganze Sache für den Verlag noch rechnen kann. Auch wenn man den Autor nicht kennen und schätzen würde, wäre schon auf den ersten schnellen Blick klar, daß **Film ohne Grenzen** zu den raren Filmbüchern zählt, in denen wesentlich mehr zum Thema steht, als unsereins darüber wissen will, daß man dieses Surplus aber trotzdem gerne lesen wird. Genau darauf kommt es an. Man weiß instinktiv, daß sich hier keiner von jenen eingebildeten Universalexperten einen abwichst, die

zwanghaft zu allem ihren Senf dazugeben müssen und nächstes Jahr wahrscheinlich schon als ausgewiesener Kenner des Kinos einer ganz anderen exotischen Ecke der Welt reüssieren werden. Nein, hier holt ein Mann zum großen Schlag aus, der vielleicht nur dieses eine Filmbuch schreiben wird – weil er es schreiben *mußte* und nur er es so schreiben *konnte*.

Man hat sie ja fürchten gelernt, diese, meist altlinken Pinscher, die dir die Kultur eines fernen Landes erklären wollen, nur weil sie mal dort ein Festival besucht und obendrein noch den Vortragssaal des ortsansässigen Goethe-Instituts kennengelernt haben. Und gleich nach ihrer Rückkehr – darauf kann man absolut jede Wette eingehen – umgehend ein Hörfunkfeature über die große Fahrt zusammenbasteln. Ralph Umard ist gottlob anders als diese Nervbacken und zwar in jeder Beziehung. Was Südostasien anbelangt, kann man ihm getrost uneingeschränkt vertrauen, denn schon lange bevor man in unseren Breitengraden auf das *„neue Hongkong-Kino"* aufmerksam wurde, hat er sich ausgiebigst dort unten herumgetrieben und dabei nicht nur kulturelle Studien betrieben und die Naturschönheiten genossen, sondern auch die eine oder andere kriegerische Auseinandersetzung erlebt. Ginge es um Fußball, könnte man sagen, Ralph Umard geht auch dorthin, wo es weh tut, aber es reicht, ihn als Weltenbummler zu bezeichnen (was zugegebenermaßen auch ein reichlich abgegriffenes Wort ist), dessen Erfahrungshorizont weit über den des Durchschnittstouristen hinausreicht. Zahlreiche alkoholgeschwängerte Briefe, die mich im Lauf der Jahre aus Hurenhäusern und Hahnenkampfarenen erreicht haben, legen davon ein beeindruckendes Zeugnis ab. Wenn es kein Zufall ist, wer welche Filme sieht und dann auch noch meint, darüber schreiben zu müssen, dann kommt es sicher auch nicht von ungefähr, daß Umard zu den ganz wenigen der mittlerweile unzähligen tätigen Filmpublizisten gehört, die im Aussehen und Auftreten nicht an einen Büroboten der Barmer Ersatzkasse erinnern, nicht zu jenen grauenvollen Spätfolgen der nivellierten Mittelstandsgesellschaft und der SPD-Bildungspolitik ab 1969 zählen, denen man ihren Einheitslebenlauf schon an der Nasenspitze ansieht. Vielleicht sollte man Umard und seinesgleichen allmählich unter Artenschutz stellen lassen.

Schon vor einigen Jahren hat er mit der Fernseh-Dokumentation *„Film ohne Fesseln"* (eigentlich der bessere Titel) bewiesen, daß er eine Menge über das Hongkong-Kino und dessen Geschichte weiß und daß er vor allem die Kunst beherrscht, den richtigen Leuten die richtigen Fragen zu stellen – anstatt sie mit den eigenen Interpretationen ihrer Arbeit zu nerven. Sein auf mehreren Reisen vor Ort gesammeltes Material (es müssen Tonnen gewesen sein) gliedert er wie ein Cutter, der im Schneideraum aus zahllosen Einzeleinstellungen das Endprodukt montiert. Er plaziert also die jeweils passenden Totalen und Rückblenden (allgemeiner gehaltene Essays zur lokalen Filmgeschichte und zu einzelnen Genres) zwischen zahlreiche Nahaufnahmen (Porträts von Filmschaffenden aus Hongkong oder Interviews mit solchen), was nicht fürchterlich orginell ist, aber sehr gut funktioniert und dazu führt, daß man das fertige Buch sowohl als Gesprächs- und Porträtsammlung, als Checkliste für die Videokollektion und als Hintergrundstudie über die spezifischen Besonderheiten der lokalen Real- und Filmgeschichte goutieren kann. An diesen generelleren Einschüben hängt kein Gramm Fett, da sitzt jede Aussage und Information. Da wird nicht feuilletonistisch rumgesülzt und da wird kein bißchen Plumpsklo-Psychologie bemüht, sondern klipp und klar gesagt, daß die Kinoindustrie in Hongkong Kapitalismus pur ist, die beinahe ausschließlich Unterhaltungsbedürfnisse befriedigt, auch die niedersten. Und es wird gesagt, warum das so ist. Da wird mit gesunder Härte zurechtgerückt, daß mit diesen Filmen (auch jenen, die hierzulande schon autorentheoretisch zerpflückt worden sind) nicht irgendwelche wirrköpfig-fischblütige Intellektuelle die Welt erklären wollen, sondern beinharte Unternehmer möglichst viel Kohle scheffeln wollen. Da wird auf gut nachvollziehbare Weise deutlich gemacht, wie die

Hektik, die Enge, das Tempo und die unterschwellige Aggressivität der bald ehemaligen Kronkolonie genau diese Art von actionbetontem, oft ohne Umwege auf die Explosion der angestauten Gewaltpotentiale zusteuerndem Kino hervorbringt. Da wird die Verflechtung von Filmbusiness und organisierter Kriminalität mit der haargenau passenden Dosierung Voyeurismus geschildert, obwohl – diese persönliche Anmerkung muß sein – ich mir noch ein paar Details mehr darüber gewünscht hätte, welche *„Actrice"* (eine von Umards Lieblingsvokabeln) sich welchem Triadenboss wie hingeben mußte, um welche Rolle in welchem Film zu bekommen. Diesbezüglich hat der Mann nämlich einige köstliche und unbedingt glaubwürdige Stories auf Lager, die er nach seiner Rückkehr gern bei einem sündhaft teuren Scotch aus dem Duty Free Shop erzählt. Er pflegt sich dann die halbe Pulle erst einmal selbst zu Gemüte zu führen, bevor er, meist zu nachtschlafener Zeit, gute Freunde anruft und sie zwecks Vernichtung des Rests um schnellstmögliches Erscheinen bittet, weil der edle Stoff binnen kurzer Zeit verschalen würde. *Verschalen*, dieses seltsame Wort wird mich für den Rest des Lebens an Ralph Umard denken lassen!

Vier Momente aus Ringo Lams Action-Feuerwerk* CITY ON FIRE, *das erst zu internationaler Berühmheit kam, als sich herausstellte, wie sehr Quentin Tarantino sich von ihm inspirieren ließ.

Seine von hemmungsloser Zuneigung geprägte Annäherung an das Hongkong-Kino (die aber niemals in die unkritisch-devote Haltung des „Nur"-Fans abgleitet) beginnt mit dem, was am Anfang jeder anständigen Kinovorstellung stehen sollte, mit einem Trailer.

Und den lohnt es, in voller Länge zu zitieren, weil in diesen Zeilen im Grunde bereits alles drinsteckt, was anders ist an den Bedingungen, unter denen in Hongkong Kinofilme genossen und gefeiert (und eben nicht rezipiert) werden und was an dem Autoren Ralph Umard – dem es im Handumdrehen gelingt, den Leser mit auf einen Trip zu nehmen und in eine fremde Welt zu locken – besser ist als an allen anderen Figuren, die hierzulande über Kino schreiben. Na ja, mit zwei Ausnahmen wohl, aber die verrate ich hier und heute nicht.

Ein Lichtspieltheater in Hongkong, kurz vor Mitternacht...
der Film beginnt. Langsam kehrt etwas Ruhe ein im fast vollbesetzten Saal. Die vielen Leute, die noch während der Werbung laut plappernd ins Kino geströmt waren, haben endlich ihre Plätze gefunden. Das Publikum setzt sich vorwiegend aus Twens und Teenagern zusammen. Rechts neben mir lümmeln sich ein paar junge Burschen Popcorn kauend in ihren Sitzen, links hat sich eine ganze Familie niedergelassen, komplett mit Säugling und zwei Kleinkindern, die trotz der späten Stunde noch keine Ermüdungserscheinungen erkennen lassen. Freudig erregt verfolgen sie die mörderischen Aktionen einiger Killer auf der Leinwand, die vor der farbenprächtigen Kulisse eines Volksfestes in Singapur ihrem blutigen Handwerk nachgehen.

Als ein vor Schmerz schreiender Mann mit Maschinenpistolen voll Blei gepumpt wird und den Kugeltwist tanzend durchs Bild zappelt, bevor er zerfetzt zusammensackt, quieken die Kinder neben mir vor Vergnügen und klatschen begeistert in die Hände, während der Säugling auf Mutters Schoß voll konzentriert und mit offenem Mund sabbernd auf die Leinwand stiert. Nachdem sich der anfängliche Kugelhagel auf der Leinwand aufgeklärt hat, wird so etwas wie eine Handlung erkennbar. Einige Kamikaze-Killer haben es auf einen hochrangigen Mönch abgesehen, den sie mit allen Mitteln umbringen wollen. Hongkongs adrette Publikumslieblinge Andy Lau und Alan Tam haben große Mühe, das zu verhindern und dabei selber am Leben zu bleiben. Spektakuläre Actionszenen wechseln abrupt mit komischen Einlagen, die von den aufgekratzten chinesischen Zuschauern mit gellendem Gelächter honoriert werden. Der westliche Beobachter kann da meist nur müde lächeln, ihm erschließt sich der köstliche kantonesische Wortwitz kaum, die deftigen Schimpfkanonaden, die derben Flüche werden mit englischen Untertiteln wie „Bullshit your Grandma!" nur unvollkommen wiedergegeben.
Auch Kinoabenteuer machen hungrig: Die jungen Filmfans neben mir knuspern geräuschvoll ihre Kekse, die Familie zu meiner Linken stärkt sich mit einem Mitternachtsmahl, derweil auf der Leinwand munter weitergemordet wird. Papa knabbert mit Appetit an einer Keule, die Mama schlachtet mit scharfem Messer 'ne Wassermelone, während das Baby hungrig nach der Mutterbrust schielt. Die beiden Kleinkinder scheinen das Interesse am Film verloren zu haben und drängen sich, an ihren Melonenstücken lutschend, durch die Sitzreihen zum Seitengang, wo sie mit einigen Altersgenossen jauchzend Fangen spielen. Als gegen ein Uhr morgens wieder verstärkt Schüsse durch den Saal hallen und ein dämlicher Dikker im Film für furiose Slapstick-Einlagen sorgt, kommt das Publikum zum Finale nochmal richtig in Fahrt.

Lautstark feuern die Leute ihre kämpfenden Helden Andy und Alan an, wiehernde Heiterkeitsausbrüche auf den Rängen begleiten die grotesken Kaspereien des Dicken. Selbst die Kinder im Gang haben zu spielen aufgehört und verfolgen gebannt das Geschehen. Es fliegen die Fetzen, das Blut spritzt in Strömen, der Kinosaal bebt unter dem begeisterten Fußgetrappel des entfesselten Publikums, das den Kanonendonner des Showdowns noch übertönt. Dann ist die Schlacht geschlagen, die Helden haben wieder gewonnen, und ich marschiere tatendurstig hinaus in die neonhelle Nacht.

Tja, der Asiate ist dann offenbar doch irgendwie anders drauf, aber mein Problem ist, daß mich eigentlich mehr interessieren würde, wohin Herrn Umard sein Tatendurst in besagter neonhellen Nacht noch geführt hat (ob's beim Durst blieb oder ob er mal wieder tätlich werden mußte, denn auch dazu neigt er gelegentlich?) als alle Einzelheiten über den gerade gesehenen Film zu erfahren. Denn länger kann ich mich in diesem Text wohl nicht um das Geständnis herumdrücken, daß ich mit den allermeisten Hongkong-Filmen, die ich kenne (was zugegebenermaßen nicht viele sind) im Grunde herzlich wenig anfangen kann. Solange sie laufen, kann ich mich an ihrer Rasanz erfreuen, aber dann vergesse ich sie auch ziemlich schnell. In der Rückschau kann ich sie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, kaum auseinanderhalten, genau wie die Darsteller, was man mir schon mehr als einmal als verkappten Rassismus ausgelegt hat.

Sei's drum. Ich halte es eher für unfreiwillig komisch (und daher durchaus unterhaltsam) als wirklich imponierend, wie Regisseure vom Schlage John Woos die richtigen Vorbilder (nennen wir mal Peckinpah und Melville) auf völlig überkandidelte Weise zu toppen versuchen, ohne sie, meiner Meinung nach, wirklich zu verstehen. Ich bin wahrlich nicht der Meinung, daß in Hongkong derzeit das *„aufregendste Kino der Welt"* gemacht wird, vieles von dem wenigen, was ich gesehen habe, würde ich vielmehr (wie das englische Monatsmagazin *Q* jüngst über FALLEN ANGEL geurteilt hat) als *"nonsense with guns and subtitles"* bezeichnen.

Die Maßlosigkeit der Gewaltdarbietungen wirkt auf mich herzerfrischend, aber total oberflächlich, die Filme insgesamt finde ich daher eher sympathisch als wirklich gut und zur tiefergehenden Auseinandersetzung mit ihnen drängt es mich kein bißchen. Daher halte ich mich im Grunde kaum für qualifiziert zu beurteilen, ob Ralph Umards Wertungen und Analysen stimmen oder nicht. Aber da ich ihm jedes Wort glauben will, tue ich das einfach, und letztlich beneide ich ihn schlicht und ergreifend darum, daß es im zeitgenössischen Filmschaffen etwas gibt, für das er sich so vorbehaltlos begeistern kann. Ehrlicherweise kommt er ja schon nach wenigen Zeilen seiner „Aufblende" genannten Einleitung an den entscheidenden, später sehr gescheit näher ausgeführten Punkt: *„Charakteristisch für HK-Produktionen ist ihre extreme Kinetik. Aktion und Dynamik bestimmen das Bild, der visuellen Attraktion wird meist größere Bedeutung zugemessen als dem Inhalt."* Und der Geschichte, dem Plot, den Spannungsbögen und ganz besonders den Figuren sowie der sozialen Welt, in der sie agieren, könnte man nahtlos fortfahren. Und bei aller Liebe zum Geballer und Gekloppe gibt es mir von all dem, was ich für ernstzunehmendes Kino als unverzichtbar halte, stets zu wenig, da sind meine Prioritäten einfach nicht die Umards.

Statt weiterer Bilder von heftigen Asiaten in Aktion – die in Totalen kaum jemand unterscheiden kann außer vielleicht Ralph Umard – ein Selbstbildnis des wilden und kenntnisreichen Autors.

„In vielerlei Hinsicht spiegeln die frenetischen Lichtspiele die Lebensart und das Lebensgefühl einer hektischen Stadt wieder, wo Materialismus das Denken, Rastlosigkeit das Dasein und mörderische Konkurrenz das Geschäftsleben prägen, wobei multikulturelle Einflüsse manchmal eigenartige Gewohnheiten aufkommen lassen. So wird in HK beispielsweise pro Kopf mehr französischer Cognac als anderswo konsumiert – vor allem beim Essen, in großen Gläsern und gern 'on the rocks'." Jeder Form von Hektik gehe ich seit einigen Jahren bewußt aus dem Weg, und Cognac war noch nie mein Getränk. Vielleicht liegt es daran, daß ich noch nie in Hongkong war und man in Hongkong gewesen sein muß, um auf die Filme so abzufahren wie Ralph Umard.

Aber aus weiter Ferne genießt selbstredend jede nationale Filmkultur meine aufrichtige Zuneigung, die (S. 58) Werke mit dem Titel *Booze, Boobs and Bucks* hervorbringt (die englischen Titel, oft alten Pop- und Rocknummern entlehnt, sind sowieso nicht selten das beste an den Filmen), eine Bildungslücke, die der Autor mir bei Gelegenheit möglicherweise auch zu schließen hilft.

Abschließend will ich nicht schon wieder auf den altbekannten halbtoten Gaul einprügeln und die Haltung, mit der man über eine ganz bestimmte Art Kino schreibt, gegen den Rest der Welt aufrechnen, und auch nicht in die ebenfalls bestens vertraute Litanei verfallen, daß es natürlich wieder ein obskurer Kleinverlag ist, der so ein Buch herausbringt (Gerüchten nach soll der Autor dort mit einem Rollkommando vorstellig geworden sein und die Veröffentlichung unter Androhung eines strengen körperlichen Verweises vorangetrieben haben), während die *Großen* der Branche die Menschheit lieber mit dem hundertfünfzigsten Bildband über Romy Schneider oder eine andere Kuh ihres Kalibers beglücken. Daher sage ich nur klipp und klar, daß mir **Film ohne Grenzen** in seiner Gesamtheit tiefen Respekt abnötigt, daß sein Autor *one of a kind* ist, und daß gefälligst jeder das Buch käuflich zu erwerben hat, der etwas am desolaten Zustand ändern will, in dem sich die deutschsprachige Filmliteratur immer noch befindet.

Ulrich von Berg

Ralph Umard: **Film ohne Grenzen – Das neue Hongkong-Kino**. Kerschensteiner Verlag, 93138 Lappersdorf. 420 Seiten, viele (große) Fotos, 69,80 DM

BÜCHER (2):

Eine anregende Sammlung von Essays über eine der aufregendsten Epochen Hollywoods

Ein tuberkulosekranker Streuner, der in New Yorks Gossen von Florida träumt, weil dort angeblich selbst auf einen halben Mann dreihundert Frauen kommen, begegnet einem geistig beschränkten Texaner, der sich in der Metropole nicht nur die Hörner abstoßen, sondern sich dort auch als Stricher gesundstoßen möchte. Ein Hollywood-Film, so meint man, könnte allenfalls daraus werden, wenn es mit den beiden auf allen Ebenen rasant aufwärts ginge, und im Grunde müßte dafür ein Wunder her. Tatsächlich geht es mit ihnen im Laufe des Films MIDNIGHT COWBOY rapide bergab.

Es erscheint uns aus heutiger Sicht eher wie ein Wunder, daß ein derartiges Projekt von einem großen Studio wie *United Artists* überhaupt in Auftrag gegeben wurde. Auch wenn Dustin Hoffman soeben mit THE GRADUATE über alle Maßen reüssiert hatte. Doch wer würde vermuten, daß MIDNIGHT COWBOY mehr Geld in die Kassen brachte als THE LONGEST DAY, LAWRENCE OF ARABIA oder HELLO DOLLY? Und nicht nur das: MIDNIGHT COWBOY erhielt '69 den Oscar für den besten Film. Regisseur John Schlesinger, der mit seinem Kameramann Adam Holender so wüst durch die Gegend zoomt, daß einem die Augen tränen, wurde ebenfalls ausgezeichnet. Nominiert war zudem der Cutter, der in einigen Passagen, in denen man den Schnittfolgen beim besten Willen nicht mehr folgen kann, den Film eher destruiert als konstruiert.

Einige Jahre zuvor wären die beiden noch für ihre schweren Stilbrüche und gewalttätigen Übergriffe auf den Formenkanon gebrandmarkt worden; nun erhielten sie die höchsten Trophäen. Das inszenatorische Rowdytum war salonfähig geworden. Der Film in der Revolte – für kurze Zeit hatte man das Gefühl, die neuen Strömungen in der amerikanischen Gesellschaft würden nicht nur neue Geschichten und Figuren für das Kino mit sich führen, sondern sogar die erzählerischen und inszenatorischen Grundfesten des Hollywoodkinos hinfortspülen. Doch im Jahr darauf – als wäre die Academy über die Entscheidung für MIDNIGHT COWBOY im nachhinein selbst erschrokken gewesen – hieß der siebenfache Oscar-Gewinner: PATTON, ein Rebell zwar, aber in Uniform.

Die Wiener Filmfestwochen widmeten im Oktober vergangenen Jahres dem amerikanischen Kino zwischen 1967 und 1976, der Zeit des New Hollywood, eine umfangreiche Retrospektive. Hierzu erschien unter dem Titel **The Last Great American Picture Show** (dessen melancholischer Beiklang nicht nur auf offene Ohren stößt) eine überaus lesenswerte Publikation, die elf Essays (samt und sonders Originalbeiträge) von Autoren wie Richard T. Jameson, Kent Jones, Bérénice Reynaud oder auch Jonathan Rosenbaum versammelt. Einige betten die filmischen Entwicklungen in einen soziokulturellen Kontext ein. Andere werfen Schlaglichter auf den Exploitation-Film, den Regisseur Monte Hellman oder rekonstruieren den Stiltransfer von Europa nach den USA, das – wie es Alexander Horwath weitaus schöner formuliert – *„Liebes- und Diebesverhältnis zum europäischen Kunstfilm"*.

„Das Kino, von dem dieses Buch erzählt", schreibt Horwath, *„ging in vieler Hinsicht an die Grenzen: politisch (indem es bisher tabuisierte Themen und Weltanschauungen vorbrachte – von* MEDIUM COOL *bis* CHINATOWN*), ästhetisch (indem es die Selbstreflexivität an die Stelle der als transparent und natürlich empfundenen Studioästhetik zu setzen versuchte – von* DAVID HOLZMAN'S DIARY *bis* THE LAST MOVIE*) und ökonomisch (indem es sich vom traditionellen industriellen Herstellungsprozeß durch Gruppenbildung und Autorenindividuation freizuspielen trachtete [...] Und gleichzeitig kam es nicht umhin, diese Grenzen zu verinnerlichen; es inszenierte allegorisch das Scheitern und die Rückschläge in dieser 'Zeit der Erneuerung'."* Vor der Wende des Jahrzehnts schien es, als würden sich die politischen und ästhetischen Grenzgänge an der Kinokasse auszahlen: EASY RIDER, MIDNIGHT COWBOY, ALICE'S RESTAURANT waren überwältigende bis moderate kommerzielle Erfolge. Doch den Kredit, den man Dennis Hopper nach EASY RIDER nur allzu bereitwillig einräumte, hatte er schon 1971 im Delirium von THE LAST MOVIE erst überzogen und dann verspielt.

Das Scheitern der filmischen Revolte in den frühen Siebzigern lag aber wohl am wenigsten in den Exzessen der beteiligten Künstler begründet. *„Die Tendenz, den klassischen Hollywood-Film einfach im Rückwärtsgang fahren zu lassen, ist vermutlich kein erfolgreiches Experiment – sie ist allerdings eine Metapher für die Art und Weise, in der viele Amerikaner in dieser Zeit den Zustand der Wirtschaft und der Gesellschaft erlebten"*, meint Chris Hugo in *„New Hollywood: Ökonomie und Filmstil"*. *„Mit seinen Inhalten, die oft von anarchischen, ziellosen Einzelgängern geprägt waren, und einem Filmstil, der aus Negativität eine Tugend zu machen schien, bot New Hollywood häufig eine Vision, die sich als modisch und modern verkleidete, deren Botschaft jedoch im Grunde konservativ war."* Als *konservativ* bezeichnet Hugo einen *negativen oder sogar nihilistischen Standpunkt* angesichts wirtschaftlicher Erschütterungen.

Wenn die Einstellungen verwackelt sind, die Kadragen unsauber und die Bilder unscharf, kann man dies zum Affront gegen die herkömmliche Ästhetik und eingefahrenen Rezeptionsweisen erklären. Doch wenn sich in dem betreffenden Werk daraus nichts entwickelt, dann verweigert es sich nur der Filmsprache, um ein Stammeln an ihre Stelle zu setzen. Einer der legendärsten amerikanischen Filme aus den späten Sechzigern ist Jim McBrides DAVID HOLZMAN'S DIARY (1967). Wenn man ihn sich heute ansieht, weiß man, warum über ihn soviel geschrieben wurde: Er geht vollständig in seiner Beschreibung auf. Wenn jemand auf einer Seite in knappen Worten Inhalt und Form des Films zusammenfassen würde, müßte man ihn sich nicht mehr anschauen, denn das Sehen bringt keinen nennenswerten Zugewinn an ästhetischer Erfahrung.

Es ist auch höchst zweifelhaft, ob die Selbstreflexivität eines Films von den Zuschauern generell als Befreiung empfunden wird. Die geschlossene Form ermöglicht verschiedene Arten der Wahrnehmung im gleichen Rezeptionsvorgang. Man kann sich einem Film hingeben, man kann ihn reflektieren und vor allem: Man kann zwischen beiden Ebenen und ihren zahllosen Abstufungen wechseln. Eben dieser Wechsel macht den Reichtum einer Filmrezeption aus. Die Option, sich von einem Film gefangennehmen zu lassen, hat man nicht mehr, wenn man auf der Leinwand permanent daran erinnert wird, daß man im Kino sitzt. Mit anderen Worten: Die Illusion verhindert keineswegs die Reflexion, wohl aber die Reflexion die Illusion. Dafür, daß Filme wie THE LAST MOVIE oder ALEX IN WONDERLAND (1970; Regie: Paul Mazursky) dem Zuschauer so viel nehmen, geben sie ihm sehr wenig zurück.

Interessanter war das New-Hollywood-Kino da, wo es als Unterströmung im Mainstream zu spüren war: in Filmen wie THE CONVERSATION, THE PA-

RALLAX VIEW, CHINATOWN, TAXI DRIVER, THE LONG GOODBYE oder NIGHT MOVES: *„Niemand könnte heute, in den 90ern, solche Filme machen, und unsere Gesellschaft wäre auch nicht bereit, sich über derart komplexe Probleme den Kopf zu zerbrechen"*, schreibt David Thomson in seinem Text *"The Getaway"*. *„Aber in diesen Jahren brachten amerikanische Filme Helden hervor, denen man nicht trauen konnte. Sie waren da oben auf der Leinwand in ihrer Finsternis, ihrer hell erleuchteten Finsternis, während wir im Zuschauerraum in unserer blieben. Nie hatten Filme auf luzidere Weise zur Kenntnis genommen, daß die Einsamkeit, die sie romantisierten, Teil eines Zustandes lähmender Isolation war. Und sehr gefährlich."*

Jenseits der Positionen, die man selbst vertritt, ist die Lektüre des Buches sehr bereichernd. So interpretiert J. Hoberman NASHVILLE und JAWS als antithetische Reaktionen auf das Katastrophenfilm-Genre. Im Grunde möchte man diese These noch mehr zuspitzen, als er es selbst tut: NASHVILLE hat strukturell viel mehr Ähnlichkeiten mit dem Katastrophenfilm als JAWS. Die Angriffe des Hais sind kein übergreifendes Ereignis, dem die Figuren hilflos ausgeliefert wären. Wer nicht ins Wasser geht, gerät auch nicht in Gefahr. Deshalb bietet der Film auch keinen Querschnitt der amerikanischen Gesellschaft im Angesicht einer Katastrophe, die alle gleichermaßen trifft, sondern in seinen drei Protagonisten ein Spektrum verschiedener Varianten von Männlichkeit.

Auch würde man sich gern mit Jonathan Rosenbaum über den filmhistorischen Weg streiten, den die Handkamera (kombiniert mit subjektiven Einstellungen) nahm, bis sie den Zugang zu THE GRADUATE fand. Rosenbaum sieht hier einen Einfluß der *Nouvelle Vague*. Deren Wirkung auf das amerikanische Kino war seit den frühen Sechzigern eklatant (wenn man an einen Film wie MICKEY ONE denkt, sogar bisweilen penetrant). Doch John Frankenheimer und sein Kameramann James Wong Howe hatten ein Jahr vor THE GRADUATE in SECONDS von diesem Stilmittel weitaus extremer Gebrauch gemacht als Mike Nichols und Robert Surtees (und viele der Franzosen). Wenn die Texte in diesem Buch zum Widerspruch reizen, dann stets auf sehr hohem Niveau. *Lars-Olav Beier*

Alexander Horwath (Hsg.): **The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967–1976**. Edition Wespennest, Wien 1995, 313 S., DM 49,80.

NUR AUF VIDEO:

Paradies der Sklaven: Garry Marshalls Sado-Maso-Romanze „Undercover Cops"

Garry Marshall ist ein alter Profi des Showbiz. Er kennt den Dschungel des Hollywood-Geschäfts: die Erfolge und die Enttäuschungen, das ganze seltsame Auf und Ab einer Karriere. Begonnen hat Marshall seine Laufbahn als Gag-Schreiber für die von Zigarettenrauch und Whiskydunst umhüllten *stand-up*-Komiker der New Yorker Nightclub-Szene: eine gute und harte Schule. Dann ist er beim Fernsehen groß herausgekommen: als Autor, Regisseur und Produzenten von TV-Serien wie *THE ODD COUPLE*, *HAPPY DAYS*, *MORK & MINDY* und *LAVERNE AND SHIRLEY*, in der seine Schwester, die spätere Regisseurin Penny Marshall (BIG), eine Hauptrolle spielte. Erst mit 47 Jahren startete Marshall seine Karriere als Film-Regisseur. Von seinen bisher acht Filmen ist der bekannteste natürlich das kalifornische Dirnen-Märchen PRETTY WOMAN.

Eine sehr amerikanische Mischung aus komischen Elementen und einer schönen Sentimentalität, die bisweilen an Blake Edwards erinnert, kennzeichnet seine Filme wie OVERBOARD mit Goldie Hawn oder den unterschätzten FRANKIE & JOHNNY mit Al Pacino und Michelle Pfeiffer. Der innovative Oldtimer Marshall scheint alle Tricks zu kennen: die Kniffe und Witze, die Ironie und Zynismen. Und doch setzt er immer wieder auf ernste Momente, auf melodramatische Augenblicke, die den Zuschauer zuerst verunsichern und schließlich verzaubern. Marshall beherrscht das Spiel mit der Selbstironie genauso wie die Kunst der perfekten Illusion. Alle seine Komödien sind sind zugleich schmerzliche Phantasien über Liebe und Sex.

Sein bisher letzter Film, EXIT TO EDEN, den man durchaus als Exploitation-Version von PRETTY WOMAN sehen kann, ist eine überbordende Sadomaso-Romanze, in der Marshall gekonnt zwischen Comedy, Erotik und Sentiment jongliert. Der Film, der äußerst schräg ist für eine Mainstream-Produktion, wurde in den USA ein Riesenflop. Und so unternahm man bei uns gar keinen Versuch mehr, den Film ins Kino zu bringen. Er wurde unter dem dümmlichen Titel *Undercover Cops* direkt auf Video herausgebracht.

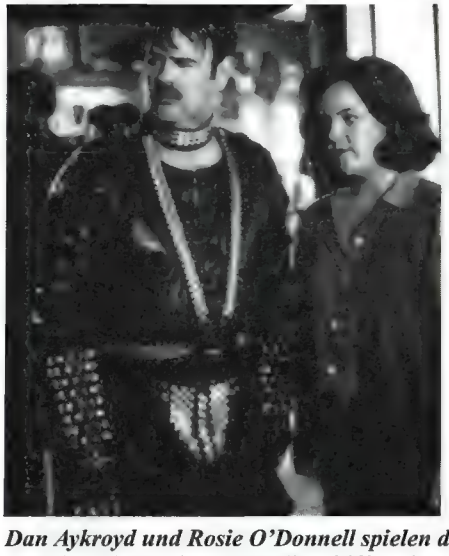
Im Mittelpunkt von EXIT TO EDEN steht der junge Photograph Elliot, dargestellt von Paul Mercurio, dem australischen Held von STRICTLY BALLROOM. Dieser sympathische Bursche steht seit frühester Jugend auf die strenge Hand von Frauen. Weil er seine Sehnsüchte in keiner Liebesbeziehung erfüllt sieht, checkt er zu einem Trip nach „Eden" ein. In diesem Ferienclub, einer Art Fantasy Island für Sexperimentierfreudige, dienen unter der Leitung der Super-Domina Lisa und ihrer Trainermannschaft die sogenannten „Citizens" den Gästen in jeder Hinsicht. Die „Citizens" sind ebenfalls Urlauber der Sinnlichkeit, jedoch mit besonderem Appetit oder einzigartigen Qualitäten. Auch Elliot läßt sich vom Club-Besitzer (Marshall-*regular* Hector Elizondo) in die „Citizen"-Gruppe stecken. Doch er will nach seiner Ankunft in „Eden" nur noch einer dienen: Lady Lisa, die durchaus angetan ist von seinem Jungen-Charme.

In einer sinnlichen Szene steigt Lisa wie eine schaumgeborene Venus aus dem Pool. Elliot darf sie dabei nicht anschauen. Er muß sich niederknien, und sie setzt sich mit ihrem wohlgeformten Hinterteil auf seinen Rücken. Damit er spüre, was er so gerne sehen würde. Andere Liebes-Sequenzen sind wieder purer Camp und wirken wie eine Beach Party-Variante von Almodovar. Wenn Lisa etwa als Amazone auf einem Schimmel ruhend Elliott beim sportlichen Wettkampf beobachtet oder ihn ein wenig auspeitscht zu den Klängen von Bryan Ferrys *„Slave to Love"*. Dana Delany, die bislang vor allem in Paul Schraders LIGHT SLEEPER aufgefallen war, hat sichtlich Spaß an ihrer Rolle der Edel-Mistress Lisa. Sie gibt diese Sacher-Masoch-Heldin als bizarr-unschuldiges *all-american girl*: Pretty Woman als de-Sade-Mädchen.

Die Lust-Schmerz-Beziehung zwischen Elliott und Lisa wird noch kompliziert durch eine Krimi-Handlung. Weil Elliott am Flughafen ein Schmugglerpaar bei einem zwielichtigen Geschäft fotografiert hat, haben ihn dieses Gangsterpärchen sowie ein incognito auftretendes Polizistenduo nach „Eden" verfolgt. Das Polizei-Gespann ist ein Buffo-Paar der ganz besonderen Art. Sheila und Fred, gespielt von Rosie O'Donnell und Dan Aykroyd, sind zwei äußerst korrekte Beamte, die an die Helden aus der legendären TV-Serie *DRAGNET* erinnern. In „Eden" sind sie auf einmal mit den eigenen Begierden konfrontiert.

Rosie O'Donnell führt sich besonders wohl im Domina-Outfit, und Aykroyd verliert seine Angst vor dem Weiblichen. Die Auftritte des Duos sind schlicht unglaublich: amerikanisches Vaudeville kommt da zum Vorschein in bester, durchgeknallter Qualität. Die Rollenspiele werden auf die Spitze getrieben, als Lisa und Elliott bei einem Abstecher in die Südstaaten Scarlett und Rhett nachspielen. Das Happy-End wird nur noch verzögert, weil Lisa natürlich Schwierigkeiten hat, sich Elliott ganz und gar hinzugeben. Doch sie wird sich die Freiheit nehmen, wie auch Marshall nicht zurückschreckt vor dem großen Gefühl. Wie läßt er Rosie am Ende sagen: „Wahre Liebe ist immer noch die ultimative Phantasie." Ein einfacher Satz, und doch unglaublich komplex – wie die Filme von Garry Marshall.

Hans Schifferle



Dan Aykroyd und Rosie O'Donnell spielen die beiden Undercover Cops in* EXIT TO EDEN. *Garry Marshall (auf dem Foto neben Michelle Pfeiffer) hat für den amerikanischen Geschmack wohl zuviel gewagt.

SPEZIALPREIS DER JURY
BEI DEN FILMFESTSPIELEN IN CANNES 1996
FÜR KÜNSTLERISCHE ORIGINALITÄT, INNOVATION
UND WAGHALSIGKEIT

EIN FILM VON
DAVID CRONENBERG

CRASH

LEBEN AUF DER ÜBERHOLSPUR...

JEREMY THOMAS ... ROBERT LANTOS ... ALLIANCE COMMUNICATIONS ... DEBORAH UNGER ... ROSANNA ARQUETTE ... HOWARD SHORE ... RONALD SANDERS ... CAROL SPIER ... PETER SUSCHITZKY
DENISE CRONENBERG ... ANDRAS HAMORI ... CHRIS AUTY ... STEPHANE REICHEL ... MARILYN STONEHOUSE ... ROBERT LANTOS ... JEREMY THOMAS ... DAVID CRONENBERG
J.G. BALLARD ... DAVID CRONENBERG

DAS BUCH ZUM FILM ERSCHIENEN BEI GOLDMANN

AB 31.10. IM KINO

FACES:

Redhead Julianne Moore: Von auffälligen Nebenrollen zu merkwürdigen Hauptrollen

Dieser Frau entgeht nichts. Sie ist noch nicht ganz ins Haus ihrer Freunde gekommen, da hat Julianne Moore schon (fast) alles durchschaut. Ihrem Mann, der kurz zuvor einen sehnsuchtsvollen Blick auf das attraktive Kindermädchen geworfen und ganz plötzlich einen dringenden „Kinderwunsch" verspürt hat, liest sie seine treulosen Gedanken an der Nasenspitze ab. Und als sie selbst vor der schönen Rebecca De Mornay steht, fühlt sie sich nicht nur in der Einschätzung ihres Gatten bestätigt, sondern riecht auch, daß hier etwas faul ist. *"Poison"*, konstatiert sie, als nehme sie schon in diesem Moment die Witterung auf – und überführt, freilich ohne es zu ahnen, De Mornay der Sabotage, denn diese hat soeben das Kleid ihrer Arbeitgeberin (Annabella Sciorra) mit Parfüm ruiniert. Nebenbei charakterisiert Moore ihr Gegenüber in diesem Moment auf treffliche Weise: Für den Familienfrieden ist die Hausangestellte reines Gift.
Später kommt es vor dem Haus zu einer flüchtigen Begegnung der drei Frauen. Während De Mornay das Baby hätschelt, mustert Moore sie mit kritischem Blick. Als ein Luftzug dem unter der Regenrinne befestigten Windspiel eine diffuse Melodie entlockt, verzieht sie das Gesicht und fragt, was für ein schreckliches Geräusch das sei. Sciorra deutet auf das Windspiel (das der Schlüssel zur wahren Identität des falschen Kindermädchens sein wird) und erklärt, es sei ein Geschenk von De Mornay. *"Charming"*, heuchelt Moore, gibt sich aber keine Mühe, es wie ein aufrichtiges Kompliment klingen zu lassen.
In THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE glaubt Julianne Moore nur das, was sie selbst sieht, riecht und hört – und obendrein verfügt sie über den sechsten Sinn. Bei jedem ihrer Auftritte bringt sie Skepsis zum Ausdruck, stellt unbequeme Fragen oder warnt ihre ahnungslosen Freunde; obwohl sie kaum etwas erfährt, scheint sie alles zu durchschauen, obwohl sie außerhalb der Geschichte steht, erahnt sie deren innere Mechanismen. In einem Thriller, der davon handelt, wie leicht es ist, sich das Vertrauen der Menschen zu erschleichen und sie nach allen Regeln der Kunst zu manipulieren, ist sie Kassandra und antiker Chor in einem, die kritische Stimme, die keiner hören will. Wenn sie dann eingreift, lüftet sie das Geheimnis hinter dem diabolischen Spiel mit detektivischer Intelligenz im Alleingang. Dafür muß sie sterben.

*

THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE markiert den Beginn einer kurzen Phase, während der Julianne Moore sich als Nebendarstellerin in unser Bewußtsein spielte. Klein, oft bedauerlich klein waren ihre Rollen in dieser Zeit, aber doch groß genug, um einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen und fast schon so etwas wie eine Leinwand-Persona zu kreieren. Moore, das ist die starke moderne Frau, *tough* und schlagfertig, zynisch und selbständig. Von Männern läßt sie sich weder beeindrucken noch einschüchtern (ganz besonders nicht von ihren Ehe-

***Mal hart, mal verletzlich, aber immer unberechenbar: Julianne Moore in* ASSASSINS *und, auf Seite 26, in Todd Haynes'* SAFE.**

Julianne Moores bislang eindrucksvollstete Rolle: In Louis Malles VANYA ON 42nd STREET zeigte sie die ganze Palette ihres Könnens.

Moore macht gute Partnerinnen noch stärker. Mit Madeleine Stowe in SHORT CUTS und Annabella Sciorra in THE HAND THAT ROCKS...

männern), in ihren Jobs strahlt sie Souveränität und Professionalität aus (sie spielt Immobilienmaklerinnen, Malerinnen, Ärztinnen, Kellnerinnen), und obwohl sie das Leben ein wenig nüchtern und illusionslos zu betrachten scheint, wirkt sie ausgeglichen, ganz eins mit sich selbst. Ein urbanes Geschöpf, aber alles andere als eine Stadtneurotikerin.

In THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE erklärt sie einmal: *"These days, a woman can feel like a failure if she doesn't bring in fifty Grand a year and still make time for blow-jobs and home-made lasagna."* Sie sagt das mit einem verschmitzten, leicht ironischen Lächeln, und es versteht sich von selbst, daß diese Frau sich niemals als Versagerin fühlt – auch nicht, als ihr Mann süffisant anmerkt, sie sei keine gute Köchin. Dem deutschen Verleih übrigens war die gute Julianne in dieser Szene zu freizügig. In der Synchronfassung heißt der Satz: *„Man fühlt sich als Frau unheimlich schnell als Null, wenn man nicht mindestens 50.000 im Jahr verdient, und nach Feierabend soll man für den lieben Mann da sein und Spaghetti kochen."* Ganz klar, diese Aussage mußte zweifach entschärft werden.

In BENNY & JOON hätte sie vielleicht einen Grund, sich als Versagerin zu fühlen, schließlich liegt eine gescheiterte Schauspielkarriere in Los Angeles hinter ihr. Mit dieser Niederlage ist sie jedoch ganz uneitel und pragmatisch umgegangen, hat in einer Kleinstadt noch einmal von vorne begonnen und serviert nun Kaffee in einem *Diner* und jobbt nebenbei als Hausmeisterin. Für die drittklassigen Horrorfilme, in denen sie damals dilettierte, hat sie heute nur noch ein Lachen übrig, ein Grund sich zu schämen sind sie nicht.

Im Lauf des Films entwickelt sich zwischen ihr und Aidan Quinn eine Liebesgeschichte mit Hindernissen. Während Quinn zaudert und zögert, mit seinen Gefühlen und mehr noch mit seinen Verpflichtungen hadert, wirkt sie ruhig und bestimmt. Am Ende ihrer ersten Verabredung bittet sie ihn noch auf eine Tasse Kaffee herein, doch als er irgendwelche Erklärungen und Entschuldigungen zu stammeln beginnt, fackelt sie nicht lange und läßt ihn einfach sitzen. Wenn dieser Mann nicht weiß, was er will, scheint sie da zu sagen, kann er mir gestohlen bleiben. Bei den folgenden, zufälligen Begegnungen zeigt sie ihm die kalte Schulter, und es bedarf schon einer gehörigen Überzeugungsarbeit, ehe sie sich auf ein zweites Date einläßt. Dabei läuft Quinn aufgeregt und hilflos in ihrem Apartment auf und ab, während Moore seelenruhig auf dem Sofa sitzt und abwartet, was dieser fahrige Verehrer ihr noch alles bieten wird. *"Sit down, you're making me nervous"*, kommandiert sie ihn schließlich.

Richtig nervös wird sie natürlich nicht; eher schon kommt es vor, daß sie angesichts von männlicher Ambivalenz oder Unsicherheit die Geduld verliert. Sehr offensichtlich geschieht das in NINE MONTHS, wo sie den unentschlossenen Hugh Grant kurzerhand aus der Wohnung wirft (wenngleich sie dabei eher dem Diktat der Dramaturgie als den eigenen Gefühlen zu gehorchen scheint). Interessanter, weil um vieles komplexer ist ihr Verhältnis zu Matthew Modine in SHORT CUTS. Fortwährend drängt er sie, einen Jahre zurückliegenden Seitensprung einzugestehen, und als er selbst im unpassendsten Moment – die beiden erwarten Gäste, die jeden Augenblick eintreffen müssen, und Moore bemüht sich gerade verzweifelt, einen Fleck aus ihrem Rock zu entfernen – keine Ruhe gibt und sich auch noch darüber beklagt, daß sie keinen Slip trägt, reißt ihr der Geduldsfaden. Sie baut sich vor ihm auf und schildert die letztlich vollkommen unbedeutende Eskapade in allen Einzelheiten: nicht als kleinlautes Geständnis, sondern als Eruption von Wut, Genervtheit und Abscheu. Daß sie dabei halbnackt ist, spielt angesichts des leidenschaftlichen Ausbruchs überhaupt keine Rolle; man achtet gar nicht darauf, und wenn in dieser Szene jemand gedemütigt wird, dann ist es Modine.

*

Ihr Geburtsdatum behält sie für sich, immerhin aber wissen wir, daß Julianne Moore als Tochter eines Army-Offiziers aufgewachsen und während ihrer Jugend beinahe zwei dutzendmal umgezogen ist. Ihre Karriere begann Mitte der 80er beim Fernsehen, mit Serien und TV-Filmen wie CAST A DEADLY SPELL, einer eigenartigen Mischung aus Lovecraft und Chandler, aus Fantasy und Detektivfilm. Darin spielte sie eine durchtriebene femme fatale, durfte sich von ihrer glamourösen Seite zeigen, auf der Bühne eines Nachtklubs Schmachtfetzen intonieren (allerdings wirken ihre Gesangsnummern nachsynchronisiert) und schon eine Menge jenes Selbstbewußtseins demonstrieren, daß später die meisten ihrer Kinorollen prägte.

Während sie Anfang der Neunziger ihre ersten Hollywood-Engagements ergatterte, lebte sie mit ihrem damaligen Ehemann, dem Schauspieler John Gould Rubin, in New York und zählte dort zu jener idealistischen Theatertruppe um André Gregory und Wallace Shawn, die an einer äußerst ungewöhnlichen Realisation von Tschechows *Onkel Wanja* arbeitete. Über Jahre hinweg traf man sich immer wieder, um zu proben und die Inszenierung auszufeilen, und aufgeführt wurde das Stück nur in Privatwohnungen vor einer Handvoll Zuschauern. In

VANYA ON 42ND STREET, Louis Malles Verfilmung dieses Projekts, kam Moore 1994 zu ihrer ersten Hauptrolle: Als Jelena agiert sie hinreißend zart und sensibel; es ist reines, von allen Äußerlichkeiten unbeeinträchtigtes Schauspiel, ohne Dekors und Kostüme.

*

Einem Interviewer der Zeitschrift *Premiere* erzählte Moore unlängst, sie habe einige ihrer frühen Rollen eher aus strategischen Erwägungen heraus denn aus Überzeugung übernommen, doch damit sei es nun vorbei. Sie wolle nur noch spielen, was sie wirklich interessiert. Das leuchtet auf den ersten Blick ein, wirkt aber ein wenig befremdlich, wenn man sich Moores Filmografie anschaut. Bis einschließlich VANYA wirkte sie fast durchweg in ungewöhnlichen, abseitigen und anspruchsvollen Produktionen mit, und auch ihre beiden größeren Studiofilme (THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE und THE FUGITIVE, wo sie einen winzigen Auftritt als Ärztin hat und sofort erkennt, daß Harrison Ford nicht der ist, der er zu sein vorgibt – eine „Seherin" auch da) sind wahrlich nichts, wofür sich eine Schauspielerin schämen müßte.

Mit SAFE führte Moore diese Linie zunächst fort. Darin bricht sie mit allem, was ihre Figuren und ihre Spielweise bis dahin ausgemacht hatte: Als Carol White ist sie nicht schwungvoll und stark, sondern entfremdet und lethargisch, nicht selbstbewußt und strukturiert, sondern ängstlich und orientierungslos. Das Leben dieser Hausfrau aus den *suburbs* von Los Angeles ist schon die Hölle, bevor die eigentlichen Probleme beginnen. Den Sex mit ihrem Mann läßt sie emotionslos über sich ergehen, mit ihren Freundinnen tauscht sie beim Lunch hohle Worthülsen aus, und die Höhepunkte ihres Alltags bestehen aus Shopping und Aerobic. Carol bewegt sich in einer aseptischen Welt, und trotzdem – oder gerade deshalb – reagiert sie eines Tages allergisch auf alles, was sie umgibt. Moore macht daraus eine Tour de force der physischen und psychischen Auflösung; in ihrer Darstellung des gequälten, hilflosen Opfers ist sie beängstigend intensiv. Das Problem des Films besteht allerdings darin, daß er einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung gleicht: Wir beobachten diese Frau, wie sie durch ein Labyrinth gehetzt wird, und bestaunen vielleicht das Phänomen. Interesse oder Mitgefühl bringen wir aber nicht auf.

Immerhin: SAFE konfrontierte Moore mit einer Herausforderung, wie sie Schauspielerinnen im amerikanischen Kino selten gestellt werden. Was Moore dagegen an ihren folgenden Filmen interessierte (sagen wir: abgesehen von der Gage), ist etwas schwieriger nachzuvollziehen. In NINE MONTHS ist sie eine hübsche, ja: niedliche werdende Mutter, und es schmerzt, sie neben der herumhampelnden und wild grimassierenden Knallcharge von Hugh Grant in einer Komödie zu sehen, die sie sich auf unterem Boulevardpossen-Niveau bewegt.

Im Vergleich dazu ist Sylvester Stallones stoischer Minimalismus in ASSASSINS eine Wohltat. In dem überkonstruierten, trotz seines immensen Aufwandes immer etwas schwerfälligen Actionfilm macht Moore eine mehrfache Wandlung durch. Sie ist Täterin, wenn sie zunächst als Computer-Hackerin gestohlene Wirtschaftsdaten verkauft und dabei eine quasi körperlose Existenz führt (niemand kennt sie, man kommuniziert nur über E-Mail und Telefon mit ihr). Dann wird sie zur Gejagten, wenn sowohl Stallone als auch Antonio Banderas den Auftrag erhalten, sie zu eliminieren. Schließlich avanciert sie zur Partnerin Stallones, und zwar zu einer ziemlich ebenbürtigen. Am Ende, wenn das Warten auf den finalen Showdown schier unerträglich zu werden droht, bittet Stallone sie, ihm ein wenig Ablenkung zu verschaffen und eine Geschichte zu erzählen. Und die ist typisch Moore: *„Es war einmal ein Spatz, der zu spät nach Süden geflogen und in der Luft gefroren ist. Er ist auf die Erde geplumpst, und zu allem Übel hat auch noch 'ne Kuh drauf geschissen. Aber in diesem Dunghaufen war es so schön warm, daß der Spatz aufgetaut ist. Tja, und weil ihm so warm ist und er froh ist, am Leben zu sein, fängt er an zu singen. Das Geträller hört zu seinem Pech 'ne hungrige Katze, die sich den Fladen genauer ansieht, ihn prompt entdeckt und frißt. Und die Moral von der Geschichte? Nicht jeder, der dich mit Scheiße überhäuft, ist dein Feind; nicht jeder, der dich aus der Scheiße befreit, ist deswegen gleich dein Freund; und wenn du's gemütlich warm hast und zufrieden bist, unabhängig davon, wo du steckst: Reiß bloß dein Maul nicht auf."*

Frank Schnelle

Filmographie

1985–88: AS THE WORLD TURNS *(TV-Serie)*; 1987: I'LL TAKE MANHATTAN *(Mini-Serie)*; 1989: MONEY, POWER, MURDER *(TV)*; 1990: TALES FROM THE DARK SIDE: THE MOVIE; 1991: THE LAST TO GO *(TV)*, CAST A DEADLY SPELL *(TV)*; 1992: THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE; THE GUN IN BETTY LOU'S HANDBAG; 1993: SHORT CUTS, THE FUGITIVE, BODY OF EVIDENCE, BENNY & JOON; 1994: VANYA ON 42nd STREET; 1995: SAFE; NINE MONTHS; ROOMMATES, ASSASSINS; 1996: SURVIVING PICASSO; 1997: THE LOST WORLD *(Projekt)*

Sommer 1996

	Start	Einnahmen am 1. Wochenende/ Kinos	Höchste Kopienzahl/ wieviel. WE	%-Entwicklung an den darauffolgenden Wochenenden					Einnahmen am sechsten WE/ Kinos	%-Vergleich zum ersten WE	Einnahmen bis zum 2. 9./ Wochen		Plazierung				Budget		Quotient Einnahmen: Budget
												Wert[2]	1. WE	Sommer[3]	Gesamt[4]	MPAA[5]	*negative*[6]	p&a[7]	
TWISTER (WB/U)	10.5.	41.059.405/2414	(2808/6.)	–10	+ 2*	–55**	–30	–35	7.7/2808	–81%	● 238.8/17	+	3.	2.	2.	PG13	90	39	1.87
FLIPPER (U)	17.5.	4.209.525/2385	(2419/2.)	+28*	–65**	–35	–47	–58	0.3/ 553	–94%	20.0/14	–	35.	22.	84.	PG	21	17	0.54
MISSION: IMPOSSIBLE (Par)	22.5.[1]	56.811.602/3012	(3012/2.)	–62**	–32	–41	–25	–25	4.8/2212	–91%	● 177.7/15	+	1.	3.	3.	PG13	69	39	1.68
SPY HARD (BV)	22.5.*	10.448.420/2286	(2319/2.)	–59**	–37	–53	–63	–43	0.2/ 317	–97%	26.9/14		15.	18.	64.	PG13	19	19	0.72
DRAGONHEART (U)	31.5.	15.027.150/2130	(2193/3.)	–49	–40	–35	–37	–53	0.8/ 878	–94%	51.3/13	–	10.	12.	27.	PG13	56	26	0.64
EDDIE (BV)	31.5.	8.041.972/1989	(2000/2.)	–31	–40	–37	–51	–61	0.4/ 437	–95%	○ 31.0/14		22.	16.	51.	PG13	28	16	0.77
THE ARRIVAL (Orion)	31.5.	4.806.763/1693	(1693/2.)	–54	–48	–50	–46	–68	0.1/ 195	–98%	14.0/11	–	34.	33.	101.	PG13	13	11	0.60
THE ROCK (BV)	7.6.	25.069.525/2392	(2426/3.)	–26	–22	–24	–42	–31	4.4/1848	–83%	● 130.6/13	+	5.	4.	4.	R	70	34	1.28
THE PHANTOM (Par)	7.6.	5.072.346/2159	(2163/2.)	–39	–49	–46	–62	–16	0.3/ 421	–95%	○ 17.3/13	– –	32.	27.	91.	PG	46	21	0.27
THE CABLE GUY (Col)	14.6.	19.806.226/2657	(2657/2.)	–48	–53	–65	–41	–69	0.3/ 450	–98%	○ 60.1/12		8.	10.	19.	PG13	51	26	0.80
ERASER (WB)	21.6.	24.566.446/2410	(2556/3.)	–30	–49	–28	–45	–36	2.2/1885	–91%	● 99.0/11	–	6.	6.	10.	R	98	36	0.76
HUNCHBACK OF N.DAME (BV)	21.6.	21.037.414/2778	(2835/3.)	–32	–38	–28	–43	–47	1.9/1324	–91%	● 95.9/11	– –	7.	8.	11.	G	66	31	0.99
LONE STAR (Sony Classics)	28.6.	232.679/ 21	(199/11.)	+76	+38	+48	–14	–10	0.6/ 151	–	○ 9.3/11	+	52.	39.	109.	R	5	6	1.11
THE NUTTY PROFESSOR (Par)	28.6.	25.411.725/2115	(2239/4.)	–31	–30	–38	–30	–22	4.2/2075	–86%	● 120.8/10	+	4.	5.	5.	PG13	53	27	1.59
STRIPTEASE (Col)	28.6.	12.322.069/1970	(1979/2.)	–61	–37	–66	–69	–67	0.1/ 302	–99%	31.4/ 8	– –	13.	15.	54.	R	41	21	0.53
INDEPENDENCE DAY (Fox)	2.7.[8]	50.228.264/2882	(2977/4.)	–30	–40	–35	–20	–21	8.6/2589	83%	● 281.9/ 9	+ +	2.	1.	1.	PG13	72	42	**2.60**
PHENOMENON (BV)	3.7.	16.158.901/1637	(2139/5.)	–20	–37	–22	–20	–21	4.0/2086	–75%	● 98.2/ 9	+	9.	7.	9.	PG	35	28	1.61
HARRIET THE SPY (Par)	10.7.	6.607.651/1826	(1876/2.)	–49	–51	–38	–53	–57	0.2/ 529	–97%	○ 25.9/ 8	√	25.	19.	56.	PG	14	14	1.15
COURAGE UNDER FIRE (Fox)	12.7.	12.501.586/1986	(2001/2.)	–36	–29	–22	–26	–42	1.9/1474	–85%	● 54.9/ 8	√	12.	11.	21.	R	43	23	0.87
MULTIPLICITY (Col)	17.7.	5.075.340/2134	(2134/2.)	–31	–45	–58	–89	–51	0.0/ 148	–99%	20.0/ 6	– –	31.	23.	82.	PG13	46	22	0.29
KAZAAM (BV)	17.7.	5.001.588/2012	(2019/2.)	–48	–54	–54	–64	–63	0.0/ 97	–99%	○ 17.8/ 7	– –	32.	26.	90.	PG13	27	21	0.39
THE FRIGHTENERS (U)	19.7.	5.565.495/1669	(1675/2.)	–50	–47	–57	–57	–29	0.2/ 272	–97%	○ 16.5/ 7	–	28.	30.	93.	R	33	22	0.32
FLED (MGM)	19.7.	5.405.855/2104	(2104/2.)	–43	–54	–34	–78	–31	0.1/ 213	–97%	○ 16.9/ 7	–	30.	28.	92.	R	26	21	0.37
TRAINSPOTTING (Mir)	19.7.	262.673/ 8	(357/6.)	+198	+79	– 5	–24	– 9	0.9/ 357	–	○ 10.9/ 7	√	51.	36.	97.	R	4#	11	1.01
A TIME TO KILL (WB)	24.7.	14.823.118/2123	(2313/4.)	–11	–18	–24	–24	– 9*	7.0/2132	–52%	● 91.9/ 6	+	11.	9.	8.	R	43	26	1.54
KINGPIN (Rysher/MGM/UA)	26.7.	5.582.235/1956	(1975/3.)	–19	–36	–61	–53	–52*	0.3/ 411	–94%	○ 23.9/ 6		27.	20.	70.	PG13	24	19	0.58
SUPERCOP (Dim)	26.7.	5.503.976/1406	(1469/2.)	–54	–55	–44	–71	–15*	0.2/ 130	–96%	○ 14.9/ 6	√	29.	31.	100.	R	1#	15	1.00
ADVENTURES PINOCCHIO (NL)	26.7.	3.832.183/1779	(1879/2.)	50	–56	–78	+154	+25*	0.8/ 472	79%	○ 12.5/ 6	–	36.	35.	99.	G	24	11	0.42
MATILDA (TriStar)	2.8.	8.208.517/1975	(2006/3.)	–38	–40	–49	–51*	*–58**	*0.4/ 808*	*–94%*	● 30.6/ 5	–	20.	17.	46.	PG	44	26	0.46
CHAIN REACTION (Fox)	2.8.	7.545.654/2252	(2556/2.)	–50	–64	–70	–33*	–	–		○ 19.7/ 5	– –	23.	24.	79.	PG13	55	28	0.24
EMMA (Mir)	2.8.[9]	1.404.183/ 105	(725/5.)	+80	– 2	– 6*	*–42**	*–17*	*1.5/ 848*	*+ 5%*	● 13.4/ 5	√	50.	34.	76.	PG	7	13	1.06
JACK (BV)	9.8.	11.191.496/1710	(2232/3.)	–23	–33	–20*	*–51**	*–30*	*2.0/1879*	*–82%*	● 45.8/ 4	√	14.	13.	22.	PG13	45	26	0.79
ESCAPE FROM L.A. (Par)	9.8.	8.912.557/2312	(2312/2.)	–52	–50	–42*	*–77**	*–11*	*0.3/ 452*	*–96%*	● 23.7/ 4	–	19.	21.	69.	R	53	25	0.33
ALASKA (Col)	14.8.	2.914.992/1566	(1566/2.)	–35	–40*	*–69**	*–67*	*–61*	*0.2/ 531*	*–92%*	● 10.0/ 3		37.	37.	114.	PG	21	10	0.36
TIN CUP (WB)	16.8.	10.128.834/2012	(2102/3.)	–15	–16*	*–48**	*–29*	*–46*	*1.8/1774*	*–82%*	● 35.9/ 3	–	16.	14.	25.	R	44	26	0.75
THE FAN (TriStar)	16.8.	6.271.406/2016	(2016/2.)	–47	–39*	*–72**	*–64*	–	–		● 16.6/ 3		26.	29.	95.	R	57	28	**0.19**
HOUSE ARREST (MGM/UA)	16.8.	2.275.808/1623	(1623/2.)	–63	*–75**	*–76**	*–52*	*–56*	*0.1/ 212*	*–96%*	● 6.3/ 3	–	40.	41.	129.	PG	13	11	0.29
ISLAND OF DR. MOREAU (NL)	23.8.	9.101.987/2035	(2039/2.)	–44*	*–56**	*–47*	*–54*	*–34*	*0.4/ 642*	*–95%*	● 18.6/ 2	–	18.	25.	61.	R	42	23	0.41
VERY BRADY SEQUEL (Par)	23.8.	7.052.045/2147	(2147/2.)	–45*	*–53**	*–16*	*–81*	*–49*	*0.2/ 719*	*–97%*	● 14.8/ 2	–	24.	32.	78.	PG13	16	20	0.58
CROW: CITY OF ANGELS (Mir)	30.8.*	9.785.111/2423	(2423/2.)	*–72**	*–67*	*–61*	*–68*	*+81*	*0.2/ 535*	*–97%*	● 9.7/ 1		17.	38.	88.	R	18	16	0.50
FIRST KID (BV)	30.8.*	8.434.651/1878	(1878/1.)	*–48**	*–28*	*–25*	*–20*	*–55*	*0.8/1590*	*–90%*	● 8.4/ 1	√	21.	40.	71.	PG	16	15	0.77

Erklärungen:
Alle Umsätze in US-Dollar.

* Hier handelt es sich um viertägige Wochenenden (von Freitag bis Montag). Deshalb sind die Startergebnisse höher und die prozentualen Zugewinne größer als sonst. Dementsprechend größer sind allerdings auch die Verluste am darauffolgenden Wochenende (gekennzeichnet mit **).

1 MISSION: IMPOSSIBLE hatte am Abend des 21.5. Vorpremieren in etlichen Kinos, die etwas über 3 Millionen Dollar einbrachten.

2 + + - weit über, + - über, √ im, unter, – weit unter den Erwartungen

3 *Offizielle* Sommerzeit 22.5. 2.9.96

4 Vom 1.1. bis zum 10.10.96

5 Altersfreigaben nach den Bestimmungen der *Motion Picture Association of America* (MPAA):
G General (für Zuschauer jeden Alters); PG Parental Guidance suggested (für Zuschauer jeden Alters in Begleitung von Erwachsenen); PG 13 unter 13-jährige nur in Begleitung von Erwachsenen; R Restricted (unter 17-jährige nur in Begleitung von Erwachsenen); NC 17-Filme gab es unter diesen Filmen nicht.

6 Reine Produktionskosten in Mio Dollar

7 Kosten für *prints & advertising* (Kopien und Werbung). Jedoch exklusive der prozentualen Gewinnbeteiligung für Darsteller, Regisseur und/oder Produzent.

8 INDEPENDENCE DAY hatte die ersten Vorstellungen schon am 2.7.

9 EMMA lief zunächst in neun Kinos an. Am 2. Wochenende waren es 105 Kinos.

Die kursiven Werte beziehen sich auf die Zeit nach dem 2.9.96

●: Noch in vielen Kinos; ○: in weniger als 500 Kinos

#: Lediglich die Kosten für die Rechte am amerikanischen Markt.

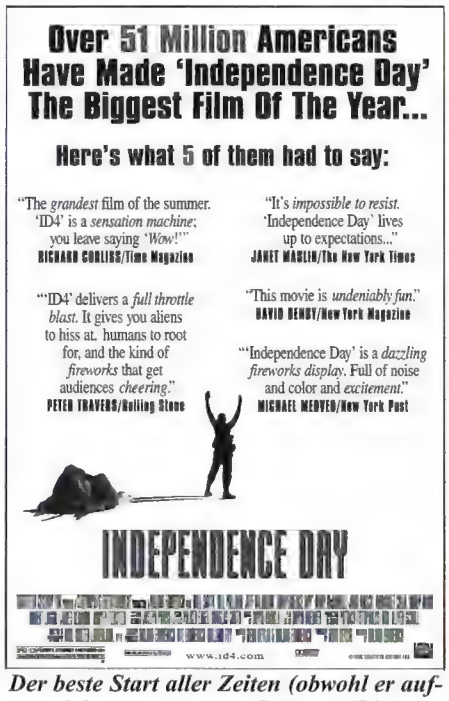
Abkürzungen: BV: Buena Vista; Fox: 20th Century Fox; Col: Columbia; U: Universal; TS: TriStar; WB: Warner Brothers; MGM: Metro Goldwyn Mayer; UA: United Artists; Par: Paramount; NL: New Line; Mir: Miramax; Dim: Dimension

Quellen: *Hollywood Reporter/Variety/Entertainment Weekly*

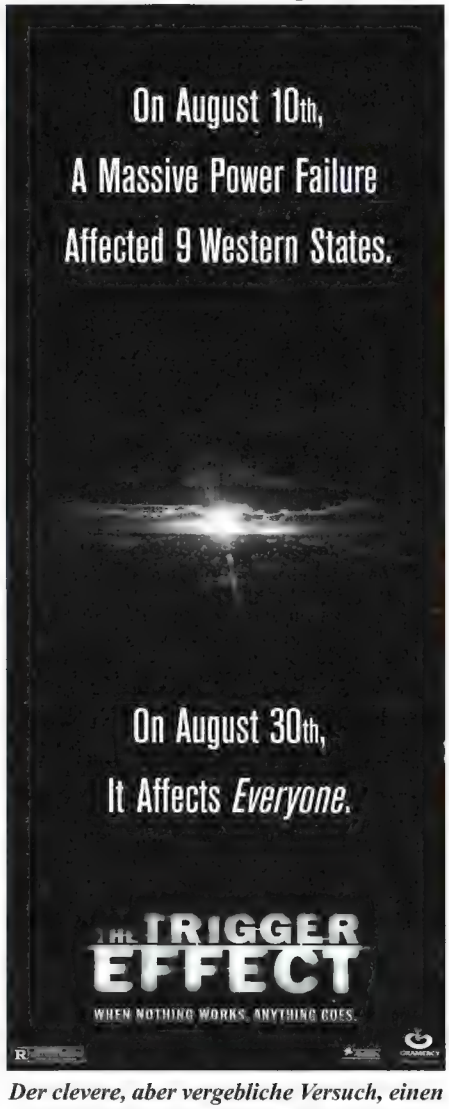
IN ZAHLEN:

Zwischen Tornados und schlimmen Flauten: Der Sommer hielt nicht, was er versprach

Es begann mit einem einem Tornado und endete mit einer furchterregenden Flaute. Frühe Sommerhits wie TWISTER, MISSION: IMPOSSIBLE, THE ROCK und THE NUTTY PROFESSOR ließen die Branche glauben, der Markt sei nicht nur unersättlich, sondern geradezu unbegrenzt expandierbar. Selbst die relativen Enttäuschungen von HUNCHBACK und ERASER kratzten niemanden. Nach dem Wahnsinnsstart von ID4 kannte der Optimismus dann keine Grenzen mehr – zumindest zwei Wochen lang. Dann platzte die Bombe, deren leises Ticken nur die wenigsten gehört hatten: Kaum hatte sich der Qualm verzogen, geriet der Sommer in eine Flaute, aus der er nicht mehr herauskam. Lassen Sie sich von niemandem einreden, ID4 hätte die Konkurrenz erdrückt, oder daß Olympia die alleinige Schuld an der ernüchternden zweiten Sommerhälfte trug, oder daß es zuwenig Star-Filme gab. Letzteres Argument mit den Stars zieht am wenigsten: Erstens sucht man bei ID4 und TWISTER vergeblich nach ihnen; und zweitens traten allein im August folgende Stars an: Robin Williams, Keanu Reeves, Kurt Russell, Kevin Costner und Robert De Niro.
Nein, diese scheinbar logischen Erklärungen lenken nur vom eigentlichen Problem ab: Die meisten Filme stanken gegen den Wind, und das Publikum wollte sie nicht sehen. Als habe er Berti Vogts studiert, kam William Goldman im NEW YORK MAGAZINE zum Schluß: *The picture is the star!* Wie wahr. Denn wenn das Publikum interessiert war, dann kam es auch: Das war aber ab Mitte Juli nur bei A TIME TO KILL der Fall. Alle anderen Filme, selbst jene mit Einnahmen von über 50 Mio. wie JACK und TIN CUP, waren angesichts ihrer Kosten finanzielle Enttäuschungen – von bösen, weil teuren Flops wie MULTIPLICITY, THE FRIGHTENERS, CHAIN REACTION, ESCAPE FROM L.A., ISLAND OF DR. MOREAU und THE FAN ganz zu schweigen.
Kein Wochenende war dabei so schrecklich wie das erste Olympia-Wochenende. Die Studios brachten vier Filme auf den Markt, die alle als starke Konkurrenz zum Sportspektakel angesehen wurden: die Horrorkomödie THE FRIGHTENERS, die romantische Komödie MULTIPLICITY, der Teenie-Fantasy-Actioner KAZAAM (mit NBA-Star Shaq O'Neal) sowie der Action-Reißer FLED. Die Studios sahen darin kein Kamikaze-Unterfangen, sondern einen echten Konkurrenzkampf, bei dem mindestens eine Produktion zum Top-Hit werden würde. Statt dessen gewannen – Olympia und der Zuschauer-Instinkt. Statt der erhofften Einnahmen von 100 Millionen Dollar für mindestens einen Film aus dem Quartett, kam nicht einmal einer von ihnen über die heutzutage winzige 20-Mio.-Dollar-Hürde, die von manchen Filmen inzwischen an einem einzigen Tag übersprungen wird!
War dieses Wochenende ein Grund für leichte Unruhe und die unbefriedigenden Starts von MATILDA und besonders von CHAIN REACTION der Ausgangspunkt für wachsende Besorgnis, so wurde die Lage danach immer kritischer: Am ersten Wochenende *nach* Olympia kam JACK gerade einmal auf 11 Millionen, und ESCAPE FROM L.A. wurde ausgerechnet bei seinem *Heimspiel* vom Pech verfolgt: Ein langer Stromausfall an der Westküste schädigte gerade auch das samstägliche Kinogeschäft. Statt wenigstens eine gute Premiere hinzulegen, kam zu einem enttäuschenden Start auch noch die schlechte Mundpropaganda und ein aufhaltloser Absturz.
Nach dem 18.8. gelang einen Monat keinem Film mehr ein 10-Mio.-Wochenende. Das führte dazu, daß dieser Sommer nur unwesentliche $-Gewinne im Vergleich zu den Rekordjahren und damit im Grunde nichts als Stagnation brachte. Schließlich sind die Kosten für *prints & advertising* unnachgiebig gestiegen und die Preise für Eintrittskarten in den Großstädten auf 8 Dollar geschnellt. Mit einem Mal fiel auf, daß es keine *sleeper*, sondern nur (wenige) Hits und (etliche) Flops gab. Auch an der Kinokasse geht die Mittelschicht also verloren.
Als erster großer Hit seit A TIME TO KILL erwies sich THE FIRST WIVES CLUB. Aber man kann nicht sagen, daß dieser Hit die Verantwortlichen wirklich beruhigt hätte. Denn nachdem Van Damme, Willis und Hugh Grant gefloppt waren, hatte niemand damit gerechnet, daß ausgerechnet Goldie Hawn, Diane Keaton und Bette Midler das Kinogeschäft wieder ankurbeln würde. (Nach fünf Wochenenden lagen die Einnahmen bei satten 82 Millionen Dollar.) Aber es ist noch unklar, ob die Damen im Alleingang unterwegs sind oder die müden Herren mitreißen können: Steven Seagal, Michael Douglas und selbst die unfehlbaren Tom Hanks und John Grisham (THE CHAMBER) legten enttäuschende Starts hin. Nicht nur bei *Columbia* schweigen derzeit die Studio-Bosse. Schließlich weiß niemand, wie es weiter geht. *Mp*



Der beste Start aller Zeiten (obwohl er aufgrund des vorgezogenen Starts am Dienstag nicht wirklich mit* JURASSIC PARK *zu vergleichen ist), der erfolgreichste Film des Jahres – und doch Welten von* E.T. *& Co. entfernt. Was die Zuschauerzahlen angeht, sowieso.



Der clevere, aber vergebliche Versuch, einen Unglücksfall gewinnbringend ausnutzen.

TAGEBUCH des Kritikers

Cannes, Blockbuster, Wimbledon, Olympia, New York, Köln, Rodeo ■ Von Milan Pavlovic

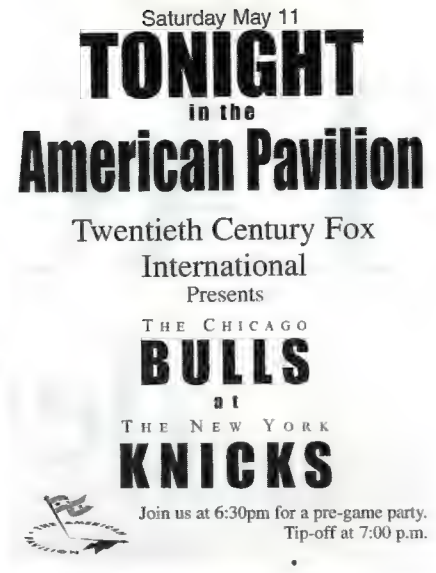
9.5. Der Franzose an sich ist ein ziemlich ungemütlicher Zeitgenosse. Das zeigt sich an den Umgangsformen und anderen Kleinigkeiten. Seit ich nach Cannes fahre, pflegt das Festival zum Beispiel die Unsitte, den Eröffnungsfilm um 11 Uhr morgens vorzuführen, obwohl bis zum Abend rein gar nichts stattfindet und kaum ein Flugzeug aus dem Ausland vor 10 Uhr in Nizza landet. Im Grunde bedeutet das: Entweder man kommt einen Tag früher, oder man geht das Risiko ein, den ersten Film zu verpassen. Nun habe ich mich auf diesen Jahrgang so sehr gefreut, daß ich von Anfang an dabei sein wollte; aber ich konnte es nicht einrichten, bereits einen ganzen Tag früher anzureisen. Also schnappte ich mir einen späten Zug nach Frankfurt, übernachtete bei einem netten Menschen und erwischte den ersten Flieger nach Nizza.

Um 9.35 Uhr gelandet, geht das französische Theater erst richtig los: Die kleinen Luxus-Busse, die einen nach Cannes transportieren sollen, sind alle im Einsatz. Vor 10.45 Uhr geht nichts, *rien du tout*. Da eine Taxifahrt 130 Mark oder mehr kostet, finde ich mich schon damit ab, daß der ganze Aufwand vergebens war. Doch da, um 10.10 Uhr, findet sich ein grantiger Fahrer, der mißmutig noch zwei orientierungslose asiatische Journalistinnen aufsammelt und sich dann im Höllentempo aufmacht. Nach drei, vier ungelenken Konversationsversuchen hellt sich sein Gesicht auf. Ich weiß nicht, ob er Mitleid mit meinem Französisch oder mit meiner Situation hat, aber er besitzt die Gnade, mich zu meinem Hotel zu fahren. (Andererseits kutschiert er zunächst die Asiatinnen zu ihrem – ganz schön weit abgelegenen – Hotel, das er trotz einer falschen Adressenangabe mühelos findet.) Es ist 11.02 Uhr, als ich mich zum Festivalpalais aufmache, und 11.10 Uhr, als ich durchgeschwitzt an der großen Treppe ankomme. Aber es gehört zur schlechten Tradition, daß der Eröffnungsfilm im kleineren *Salle Debussy* vorgeführt wird, und dort eröffnet mir ein Türsteher mit diesem perfekt verlogenen französischen Lächeln, daß alles zu spät sei. Erst heißt es *complet*, dann *trop tard* und schließlich *vraiment desolé*. Mit der letzten Freundlichkeit, die ich aufbringen kann, erzähle ich ihm von meinen Reisestrapazen, vom Spurt über die Croisette, erfinde zuletzt die 400-Francs-Taxifahrt, die ich mir gespart hatte, und *jetzt wollen Sie mir sagen, daß ich wegen einer kleinen Verspätung nicht in den Saal kann?* Das Lächeln des Türstehers ändert sich, weil seine Machtposition sich geändert hat. Jetzt kann er Gnade und Größe zeigen. *Das kann mich meinen Job kosten, aber wenn es Ihnen* so *wichtig ist, dann gehen Sie rein*, flüstert er mit wichtigtuerischem und verschwörerischem Unterton. Soll ich ihm jetzt etwa die Füße küssen oder ein paar Francs zustecken? Unbemerkt schlüpfe ich in den Saal. Dort läuft seit kaum mehr als fünf Minuten der Hauptfilm (denn ich habe lediglich einen Kurzfilm mit Micky Maus verpaßt). Alles *très ridicule.*

Doch der Aufwand hat sich gelohnt. RIDICULE von Patrice Leconte ist ein Eröffnungsfilm, wie er nicht besser nach Cannes passen und die Franzosen charakterisieren könnte: eitel, immer wieder verführerisch, mit einem Hang zur Aufgeblasenheit, attraktiv und abstoßend zugleich. Es ist enorm wichtig, den Klang der Stimmen im Original zu hören, weil er die Arroganz der Aristokratie so eindrucksvoll transportiert. Die englischen Untertitel machen das Verständnis von Wortspielen leichter. Das ist auch bitter nötig, weil RIDICULE vorwiegend aus schneidend scharfen (und mitunter tödlichen) Wortgefechten besteht. Es ist eine hübsche Variante der Intrigen aus **Les Liaisons Dangereuses**, aber, und das ist der entscheidende Unterschied zu Stephen Frears' Meisterwerk, ohne den Biß von Buch und Film. Die Franzosen sind Meister der Ironie, aber Selbstironie ist für die meisten von ihnen weiterhin ein Fremdwort.

10. Es ist einmalig, wie brutal der britische Humor sein kann. Während Mike Leigh mich über die Tragik seiner Figuren lachen läßt, frage ich mich, ob diese britische Kunst vor nichts haltmacht. In jedem Fall ist SECRETS & LIES die lustigste und berührendste britische Komödie seit A FISH CALLED WANDA. Wenn man so gute Filme in den ersten Tagen eines Festivals sieht, kann das dazu führen, daß die Latte für die folgenden Filme zu hoch liegt. Was für ein Glück ist es da, daß der übernächste Film, BEAUTIFUL GIRLS, nie so tut, als habe er größere Ambitionen, als eine einfache Geschichte über die Unterschiede zwischen Jungs und Mädchen zu erzählen. Er ist in seiner Wortlastigkeit ein wenig wie das amerikanische Pendant zu einem Rohmer-Film. Der Unterschied liegt darin, daß Ted Demmes Film konventioneller und gröber und geradezu voll von Action ist. Dafür sind die Hauptdarsteller professioneller, das heißt, sie berühren weniger durch ihre Natürlichkeit als durch ihre schauspielerischen Kniffe. Beide Arten haben etwas für sich. Die Figuren in BEAUTIFUL GIRLS sind weniger gewöhnungsbedürftig, weil sie mehr nach unserem Geschmack geformt sind und das US-Kino ihnen fast zwangsläufig die Kanten abgeschliffen hat. Dafür bringen die Darsteller ihre eigene gewinnende Persönlichkeit mit. Der Film wird oft mit DINER verglichen, was nahe liegt, weil es um eine Gruppe geht, die sich immer wieder am selben Platz trifft, um über die gleichen Dinge zu philosophieren. Aber andererseits hinkt der Vergleich nicht nur deshalb, weil Barry Levinsons Dialoge gewitzter waren. Die Darsteller in DINER, ob nun Mickey Rourke, Kevin Bacon, Steve Guttenberg, Paul Reiser, Daniel Stern oder Ellen Barkin, waren alle erst auf dem Sprung, während Matt Dillon, Timothy Hutton, Uma Thurman, Mira Sorvino, Martha Plimpton, Lauren Holly und die himmlische Natalie Portman allesamt schon etabliert sind. (Einzig Pruitt Taylor Vince und Max Perlich müssen endlich ent-

Beautiful Girl, fantastic NBA.



deckt werden.) In DINER war alles eine Frage auf Leben und Tod. Deshalb wirkt der Film auch heute noch so wahrhaftig – wie das wahre US-Pendant eines großen Rohmer-Films.
Die Umgangsformen der Filmfirmen mit den Journalisten flößen einem über die Jahre Mißtrauen ein. Dabei muß es nicht immer etwas heißen, wenn man als Journalist nicht in Messe-Vorführungen reingelassen wird. Bei AMERICAN BUFFALO werde ich abgewiesen. Es kann einen aber schon stutzig machen, wenn man ohne weiteres in einem Film kommt, der bislang nirgendwo angelaufen ist. Bei A COUCH IN NEW YORK scheint jedenfalls der Tag der offenen Tür zu herrschen. In diesem Fall war es eine Falle, trotz Juliette Binoche und William Hurt, denn die beiden können sich nicht gegen die Regisseuse Chantal Akerman durchsetzen. Das ist die Zeit, in der mir bewußt wird, wie stark SECRETS & LIES war – ein Gefühl, das mir sogar das Vergnügen an John Sayles' fließendem und doch etwas überkonstruierten LONE STAR raubt. Große Filme nehmen einen eben voll in Anspruch und dulden keine passablen Filme neben sich.

11. Kein gutes Zeichen: Schon am dritten Tag bin ich Kinomüde. Ablenkungen sind willkommen, und so findet das mitreißendste Ereignis meines bisherigen Aufenthalts auch in keinem Kinosaal statt. Spike Lee hat 5000 Dollar abgedrückt, um eine Satelliten-Schaltung zum dritten Playoff-Spiel zwischen den Knicks und den Bulls sicherzustellen. Das Spiel hat das, was fast allen Filmen in Cannes abgeht: Spannung, Dramatik, Helden, Buhmänner. Das Spiel pulsiert vor lauter Leben. Der *American Pavilion* tut es auch. Ich war schon so früh da – um die *L.A. Times* zu lesen –, daß ich zufällig direkt neben Mr. Lees Tisch sitze. Trotz *Air* und *The Worm* ist *er* der Star des Abends, und mehrere Fernsehteams und Dutzende Fotografen sind nur seinetwegen gekommen. Der *Pavilion* platzt aus den Nähten, und als im letzten Viertel die Bulls gleichziehen, kommt es erstmals zu wunderbaren spielerischen Wortgefechten zwischen den Fraktionen aus Chicago und New York. Lee läuft als Entertainer zu einer Form auf, die wir in seinen Filmen seit Jahren vermissen. Scottie Pippen versenkt in letzter Sekunde einen Dreier und zwingt das Spiel in eine Verlängerung. Dann sind noch 37 Sekunden zu spielen – und die Satellitenleitung bricht zusammen. Das muß inszeniert sein! Der *Pavilion* steht Kopf, die Leute flippen aus, als wären sie bei einem wüsten Boxkampf, und sekündlich könnten die ersten Stühle fliegen. Es kommt zu einer eigenartigen Erste-Hilfe-Aktion: Einer reicht dem nächsten sein Handy, damit der seinen Bruder in New York anrufen kann. Als er schließlich durchkommt – kommt auch das Bild wieder. In den vergangenen Minuten hat es in New York soviele Auszeiten gegeben, daß von der effektiven Spielzeit nur 24 Sekunden verstrichen sind. (Die Knicks gewinnen 102:99 in OT.) Hoffentlich gibt es morgen mehr davon!

12. Ein ganz normaler Festivaltag, der mit einem ungewöhnlichen Höhepunkt (Basketball!) enden soll. Nach KANSAS CITY am Morgen weigere ich mich, um den Einlaß in THE VAN zu drängeln oder zu betteln und sehe mir die Kämpfe zwischen Ordnern und Kinogängern mit dem Vergnügen an, das man haben kann, wenn man Hyänen und Kojoten beobachtet. Wieder einmal gilt der Saal als *complet*, doch während der Oberordner (ganz in Weiß!) an der großen Treppe eine langhaarige Frau stellt, die sich ins Kino schleichen wollte (er hält sie an den Haaren fest), nutzen Dutzende unzufriedener Zuschauer die Gelegenheit und stürmen ihrerseits die Treppe. Der Ordner sieht aus wie ein *linebacker*, auf den das gesamte gegnerische Team einstürmt. Den Schnellsten gelingt der Sprung ins Kino – dann haben die Hilfsordner reagiert und die Eingangstüren verrammelt. King Vidor ist mir heute auch viel lieber als Stephen Frears, und THE FAMILY HONOR bekommt man im Gegensatz zu THE VAN auch nicht jeden Tag zu sehen. Nach diesem Stummfilm sehe ich mir einen kleinen französischen Film an, der sich wie eine Exkursion auf einen fremden Planeten ausnimmt: Y'AURA T'IL DE LA NEIGE A NOËL kommt einem Dokumentarfilm sehr schmerzlich nah. Erzählt wird die Geschichte einer vielköpfigen Familie, die ohne jeden Komfort auf dem Land lebt und für den patriarchalischen Vater auf den Feldern schuftet. Der Mann hat eine zweite, ältere Großfamilie, die er kaum anders behandelt. Der Film registriert mit einer fast unmenschlichen Nüchternheit die Unterdrückung und das spärliche Glück der jüngeren Familie, die nur durch die starke Mutter zusammengehalten wird. Es ist nicht unbedingt eine Qualität, wenn ein Film einem bewußt macht, wie gut es einem in Wahrheit geht – aber in diesem Fall kann ich einfach nicht anders als zugucken und staunen. Die Bereitschaft zu staunen ist mir bei den Filmen von Peter Greenaway schon lange verloren gegangen. Für mich ist er der größte lebende Scharlatan unter den Kunstregisseuren, und wenn er in THE PILLOW BOOK mehr männliche Geschlechtsteile zeigt als je zuvor, dann ist das auch nur eine Masche.
Nach dem anstrengend fatalistischen JUDE nehme ich meine Einladung bei *Pandora* wahr. Bei solchen Gelegenheiten kann ich manchmal nicht anders, als daran zu denken, daß der Verleih mit einem Bruchteil des hier verbrauchten Geldes eine Anzeige in STEADYCAM schalten könnte. Also mache ich mich schnell auf zum American Pavilion – und stehe vor verschlossenen Türen. Spike Lee, gestern noch der noble Spender im Knicks-T-Shirt, läuft heute im Smoking herum und verwehrt allen den Eintritt. Er macht aus dem Spiel eine private Feier. (Nur zu gerecht, daß die Knicks dafür büßen müssen und mit drei Punkten verlieren.)

13. Wer zu spät kommt, ist selbst Schuld. Wer früher geht, ist nicht zu retten. Heute mache ich bei einem Film gleich zwei Fehler: Weil ich TRAINSPOTTING als Film

Frauen in der Fremde: Maggie Cheung und Liv Tyler

des Tages auserkoren habe, glaube ich, daß Lars von Triers BREAKING THE WAVES nur die Vorspeise ist. Großer Fehler! Von Triers Filme haben mir nie gefallen (THE KINGDOM habe ich verpaßt!), und es fällt mir schwer, einzugestehen, wie gut dieser Film ist. Schweren Herzens gehe ich vorzeitig aus dem Kino und büße dafür doppelt, denn TRAINSPOTTING gefällt mir bei weitem nicht so gut, wie ich erwartet hatte und die ersten Minuten erhoffen ließen. Während ich Danny Boyles Film sehe, drängen sich ständig von Triers seltsame Bilder in den Vordergrund. Sie gehen mir nicht mehr aus dem Kopf. Hier war also der zweite große Film nach SECRETS & LIES, und ich habe es nicht sofort begriffen.

14. Das dritte filmische Ereignis, aber diesmal schalten die anderen nicht: FARGO ist ein weiterer Ausflug in die skurrile Welt der Coen-Brüder, mit einem entscheidenden Unterschied zu den früheren Filmen: Diesmal mögen sie ihre Figuren wirklich. Es sind einfache Menschen in Minnesota, und sofort wurde genörgelt, die Coens würden sich über sie lustig machen. Dabei stammen die beiden selbst aus dieser Gegend, und man merkt, wie sehr ihnen diese Typen ans Herz gehen. Danach schaue ich mir wiedergefundene Méliès-Kurzfilme an, herrliche Perlen aus der Kino-Steinzeit, und da wird mir klar, daß die Coens mit den Worten das anstellen, was Méliès mit den Bildern gelang: Sie zaubern und machen aus simplen Dingen kleine Wunder. Mit dem Unterschied, daß ihnen eine Menge dieser Kunststücke mit Worten gelingen und daß sie trotzdem immer filmisch bleiben.

15. UN HÉRO TRÈS DISCRET ist eine jener kleinen unmoralischen Geschichten, die deutsche Filmemacher so nie hinbekommen würden. Ein junger, brotloser Mann mit Köpfchen erlügt sich ein gutes Leben, indem er sich als Kriegsheld ausgibt. Die Lügen treiben ihn in immer neue abenteuerliche Situationen, aber auch in immer höhere Zirkel. Der Film lebt aber trotz all der Lügen nicht von Übertreibungen oder dem SCHTONK!-Humor – Jacques Audiard pflegt die Dinge kleiner zu machen als sie sind. Sein Held (Mathieu Kassovitz) hat die größten Erfolge nicht dann, wenn er sich aufbläst, sondern wenn er sich duckt. Einer jener Filme, die mit der Zeit wachsen. Es wäre schön, wenn sich das auch von IRMA VEP sagen ließe, aber ich fürchte, diese Film-im-Film-Vampir-Geschichte mit Jean-Pierre Léaud als überdrehtem Regisseur ist Olivier Assayas' schwächster Film. Er flirtet mit dem Vorbild Feuillade und versucht, ein wenig Stummfilm-Magie in die Story zu integrieren. Aber die gesamten Dreharbeiten-Komplikationen sind zu Klischees geronnen und nur noch schwer zu ertragen. Es gibt eine magische Sequenz, in der Maggie Cheung, die den Vampir Irma Vep spielt, nachts wie Catwoman in ihrem schwarzen Kostüm durch ein Hotel schleicht und ein Halsband stiehlt. Diese Szene ist rätselhaft, spannend und sexy. Aber sobald Maggie wieder aufwacht, ist sie zurück im französischen Zoo der Eitelkeiten.
Auf der Suche nach Entdeckungen verlasse ich vorzeitig MULHOLLAND FALLS und eile in LOVE AND OTHER CATASTROPHIES. Wie so viele kleine Filme wird auch dieser als Geheimtip gehandelt. Das ist eine Last, mit der nur die wenigsten Filme fertigwerden. Auch diese fröhliche australische Teenie-Komödie kann die hochgesteckten Erwartungen nicht erfüllen. Es ist kein schlechter Film, aber langsam muß ich mich damit abfinden, daß es keinen „DINER der 90er" geben wird.

16. Eine Woche lang haben mich diese durchdringenden Augen überall in Cannes verfolgt. Nach der Ansicht von STEALING BEAUTY verstehe ich besser, was mich an Liv Tylers Blick gestört hat: Diese junge Frau hat kein Geheimnis. Was sie mitbringt, ist jene amerikanische Neugier, die vor wenig halt macht. In einem Video-Clip wie *Crazy* ist das perfekt. Für einen großen Film reicht das noch nicht. Ansonsten kann ich nicht sagen, daß mich Bertoluccis erster italienischer Film seit 1980 besonders enttäuscht oder angemacht hätte. Aber die geifernden Reaktionen der Kollegen haben weder der Film noch sein Regisseur verdient. Selbst wenn Bertolucci einst ein Held der Intellektuellen gewesen ist, war sein Hang zum Seichten spätestens bei LITTLE BUDDHA zu erkennen gewesen.
Bertoluccis Film spricht auch zu viel aus. Wieviel angenehmer ist da der neue wortkarge Kaurismäki. Und um wieviel spannender der langersehnte Cronenberg! CRASH ist eine angemessen verstörende Interpretation von J.G. Ballards Roman. Ich kann nicht behaupten, daß ich den Film sehr mag, aber ich glaube, daß es ein großes Werk ist. Natürlich geht es Cronenberg nicht in erster Linie um Nacktheit oder Sex, aber ich hätte mir gewünscht, daß er die Sex-Akrobatik etwas mehr in den Hintergrund stellen und dafür die Erotik von Autounfällen stärker hervorheben würde. Weniger *flesh*, mehr *fantasy*! Mehr Einstellungen aus den fahrenden Autos heraus. Mehr Absurditäten mit Rosanna Arquette. Die Szenen mit den Hauptdarstellern (James Spader, Holly Hunter) wirken oft zu gespielt. Arquette hingegen scheint solche kaputten, seltsamen Menschen perfekt drauf zu haben. Ihre Begegnung mit dem stahlblauen Mercedes [siehe Bild auf Seite 63] ist der Höhepunkt des gesamten Films.

17. Die letzten Enttäuschungen (die Tavianis, Dario Argento, der nur noch ein Schatten seiner Phase von PHENOMENA ist) haben mich soviel Kraft gekostet, daß ich mich ganz auf meinen letzten Film konzentriere: LES VOLEURS von André Téchiné. Und was kann es Schöneres geben, als daß der letzte Film des Festivals zugleich der schönste ist? Wenn man diese Geschichte über ein ungleiches Bruderpaar (u.a. Daniel Auteuil als Polizist), ein vorwitziges Kind, eine lesbische Lehrerin

Auf der Flucht: Tom Cruise in MISSION: IMPOSSIBLE

(Catherine Deneuve!) nacherzählen würde, könnte man den Eindruck bekommen, dies sei eine simple Familienstory. Wenn man die kunstvolle Struktur erwähnen würde, durch die der Film geschickt zwischen Gegenwart und Vergangenheit und von einer Perspektive zur anderen wandert, könnte LES VOLEURS wie eines dieser scheußlichen Kopfmonster erscheinen. Das Gegenteil ist der Fall: Téchiné hat sich aus seinem vertrauten Milieu wegbewegt und seinen emotionalsten Film gedreht. Ich kann es nicht erwarten, LES VOLEURS wiederzusehen. Das kann ich nach diesem Festival nur über die wenigsten Filme sagen.

18. Früher bin ich oft einen Tag vor dem Festival gelandet und erst einen Tag nach Bekanntgabe der Palmen abgereist. Das waren noch Zeiten! (Wie konnte ich mir das zeitlich leisten?) Heute ist mir der letzte Bundesliga-Spieltag wichtiger: Der 1. FC Köln und Bayer Leverkusen können noch absteigen, und wenn es den Werksclub treffen würde, müßte ich mir eine Vollglatze schneiden lassen. Ich habe mich mit diesem Gedanken angefreundet. Im Flugzeug lese ich erst einmal Zeitungen, wobei mich nichts so begeistert wie Martin Hägeles sensationeller *SZ*-Artikel über VfB-Präses Mayer-Vorfelder. Den Text bissig zu nennen, wäre eine Untertreibung. Hägele schreibt mit Wissen, Wut und Witz. Warum nur kann ein so fieser Charakter wie MV einen solchen Text unbeschadet überstehen? Zu mehr als 20 Mann sehen wir uns auf *Premiere* das Abstiegs-Drama an. Bis auf zwei (inklusive mir) handelt es sich durchweg um FC-Fans und Bayer-Gegner. Als K'lautern Bayer kurzzeitig aus der Liga schießt, jubeln alle. Doch dann wird ihnen klar: Ein Tor gegen den FC, und die Domstadt hätte ihren Bundesligisten verloren. Da fangen doch einige tatsächlich an, Bayer die Daumen zu drücken. Da aber geht Köln in Führung und ist 99prozentig gerettet. Zehn Minuten vor Schluß suchen die ersten nach einer Schere für meine Haare, doch Bayer erzielt den Ausgleich, und perverserweise jubeln fast alle – außer mir.

24. Im Rückblick verklärt man fast alles. Die alten Zeiten waren besser und aufregender, die Filme anregender, ja selbst die Auseinandersetzungen feuriger. Es läßt sich nichts beweisen, aber was die Filme angeht, da bin ich mir sicher, daß ich früher zwar höhere Erwartungen an Filme hatte, aber selbst dann, wenn ich ohne große Erwartungen ins Kino ging, häufiger angenehm überrascht wurde als heute, da ich ohnehin nicht mehr sehr viel erwarte. Alles klar? Wie selten kommt es heute vor, daß ich von einem Film nichts gehört habe und nichts Großes erwarte und dann lächelnd aus dem Kino komme? EXECUTIVE DECISION ist einer der schönsten Fälle der 90er. Heute sehe ich ihn zum zweiten Mal, und er bereitet sogar noch mehr Vergnügen als vor vier Wochen. Damals ertappte ich mich irgendwann bei dem blöden Gedanken, ob der Film sein Niveau halten könnte. Diese Furcht beschleicht mich bei unerwartet guten Filmen immer wieder, und sie nervt, weil sie mich regelmäßig für eine Weile vom Film ablenkt. Diesmal jedoch kann ich mich ganz einfach an diesem solide gemachten Actioner erfreuen und an der Tatsache, daß der Film meiner Begleitung ebenso gut gefällt wie mir. EXECUTIVE DECISION ist der beste Film in der *Mission: Impossible*-Manier. Das wirft die Frage auf, wie MISSION: IMPOSSIBLE besser sein soll.

20.6. Die einfache Antwort lautet: Brian De Palma! Mir kommen viel zu selten Themenideen – da habe ich die Münchner Mafia immer bewundert: Die kamen früher pro Abend locker auf 20 große Ideen (von denen oft keine einzige verwirklicht wurde) –, doch wie wäre es hiermit: Filme, in denen große Regisseure untergründig ihre eigene Beziehung zu Hollywood thematisieren!? Es könnte großes Vergnügen bereiten, sich weitere Gedanken dazu zu machen. Jedenfalls ist MISSION: IMPOSSIBLE ein Triumph für De Palma, sein bester Film seit BLOW OUT, wobei er diesmal sogar einen fremden Stoff mit seinen eigenen (paranoiden) Themen anfüttert und doch stets dem Geist der Serie treu bleibt. Selbst in der abschließenden Tunnel-Verfolgung, wenn die Geschichte auf konventionellere Schienen gelenkt wird, dreht De Palma so auf, daß einem der Mund offensteht. Vom sensationellen Vorspann bis zum Schluß ist dies ein aufpeitschendes Erlebnis, wie es selbst (oder gerade?) Hollywood nur noch ganz selten bietet.

21. RABID im *Stadtgarten*-Kino. Der Saal ist klein, die Einrichtung etwas heruntergekommen, aber beides ist bei diesem Film ideal. RABID war Cronenbergs zweiter Film und sein erstes Meisterwerk. In den neun Jahren, die seit meiner ersten Begegnung mit Marilyn Chambers und ihrem penisartigen Stachel unter dem Arm vergangen sind, habe ich fast keine Einstellung vergessen, und der Film hat nichts von seiner Sogwirkung verloren. Damals, im Münchner *Werkstattkino*, das wie ein großer Bruder des *Stadtgartens* ist, fiel bei der Hauttransplantation eine Zuschauerin in Ohnmacht. So weit geht es heute nicht, aber die giggelnden Typen, die es offenbar bei jeder Vorstellung eines Horrorfilms gibt, werden sehr bald schon sehr viel lei-

Zwei Bilder, in denen die gesamte Bandbreite von Triumph und Tragik im Sport steckt: Boris Becker am 16. Juni nach seinem Turniersieg gegen Stefan Edberg in Queens; auf dem rechten Foto: nur zwölf Tage später, in Wimbledon, Sekunden nach dem Teilsehnenanriß an der rechten Schlaghand im Spiel gegen den Südafrikaner Neville Godwin.

ser. Extremer habe ich sowas nur bei THE FLY erlebt, als ein paar Bergheimer Machos vor lauter Schrecken gar nicht dazu kamen, sich gegenseitig ihre Coolness zu beweisen. Selbst als das Licht anging, waren die beiden sichtlich benommen, und erst beim Verlassen des Kinos fand einer von ihnen seine Sprache zurück. *„Härte 10, Härte 10"*, murmelte er lobend vor sich hin.

28. Bei dieser Fußball-Europameisterschaft konnte mich selbst das Aus der italienischen Mannschaft nicht erschüttern. Ich wußte, daß das Team den besten Fußball der EM geboten hatte, und mir ist Stil fast immer wichtiger als der Erfolg. Tennis nimmt mich generell viel mehr mit. Als Boris Becker vor gut zwei Wochen das Finale von Queens bestritt, bestand für mich gar keine Frage, ob ich mir nun Deutschland-Rußland oder Becker-Edberg ansehen würde. Ich orientierte mich an meinen Nachbarn, um mir die wichtigsten Fußball-Zeitlupen anzusehen, aber sonst verfolgte ich mit großer Begeisterung das ungefähr 137. Comeback von Becker. Um so größer ist heute der Schock, als Becker in Wimbledon verletzt aufgibt. Es geht weniger darum, daß Beckers Chancen auf den Turniersieg in den 90ern nie so groß waren wie diesmal; auch die Überlegung, daß mir die Berichterstattung von den US Open ohne Becker weitaus weniger Spaß machen würde, ist erst einmal zweitrangig; es ist schlichtweg das erste Mal seit 1985, daß die zweite Woche von Wimbledon nicht das Zentrum meines Alltags darstellen wird. Wie oft habe ich mich in den letzten zehn Jahren in der ersten Juli-Woche um jede Form von Arbeit gedrückt, um mitfiebern zu können? Und wie oft wurde ich mit Krimis belohnt, deren Verwicklungen selbst Drehbuchautoren zu aberwitzig vorgekommen wären? Zumindest die erste Frage läßt sich leicht beantworten: Jedes Jahr außer 1987, als ich mich während des Turniers in den USA aufhielt – und Becker bereits in der zweiten Runde rausflog (mit dieser Ausnahme hat er seit '85 stets mindestens bis zum Donnerstag der zweiten Woche überlebt). Die Beantwortung der zweiten Frage könnte noch weiter führen als in Heft N° 24, und das will ich diesmal den sportfeindlichen Lesern ersparen…

8.7. In den vergangen 52 Tagen habe ich 25mal Fußball gespielt. Keine Frage, daß das für einen Freizeitkikker zuviel ist. Aber meistens werde ich erst klug, wenn es zu spät ist. Jetzt verweigern die Beine ihren Dienst und schmerzen bei jedem Schritt, als traktierte mich jemand mit einem Baseball-Knüppel. Dieser Wassermangel läßt sich beheben. Aber seitdem komme ich einfach nicht mehr in Form.

11. Aus ganz Deutschland reisen Journalisten an, um sich ID4 anzusehen. (Außer *den* Münchnern, versteht sich!) Das Kino liegt außerhalb von Frankfurt, und vom Hauptbahnhof wird man mit Bussen zum Multiplex gekarrt. Ich mag dieses Touristengefühl nicht sonderlich, aber da scheine ich allein zu sein. Der Film ist all das, was ich von ihm erwartet habe: kurzweilig, hemmungslos, schlichtweg unterhaltsam. Emmerich beweist noch mehr als in STARGATE sein Geschick, verschiedene Stimmungen nahtlos miteinander zu verknüpfen; diesmal schafft er sogar, mehrere Erzählstränge auf spannende Weise miteinander zu verweben. Auf dem Rückweg nach Köln lese ich, daß Emmerich sich als Vertriebenen ansieht, vom Publikum und besonders der Kritik mißverstanden. Sorry, Roland: JOEY, DAS HOLLYWOOD-MONSTER und auch das *Camp*-Vergnügen UNIVERSAL SOLDIER werden nicht besser, nur weil ID4 ein guter Film ist. Im Gegenteil: Das Können dieser Produktion bringt die Schwächen von Emmerichs frühen Filmen noch stärker ans Licht. Aber warum sollte man diese Dinge aufkochen? Und außerdem: Ist es nicht schön, daß die deutsche Filmkritik auf diese Weise ihren Anteil am größten Hit des Jahres einklagen kann?

15. Seit Jahren leidet Hollywood an einer unheilbaren Krankheit: überhöhtem Geldfluß. Die großen Filme dürfen soviel kosten, daß es schon nicht mehr feierlich ist, und, schlimmer noch, daß jede Freiheit und Spontaneität verloren geht. Sie mögen einwenden, daß das noch nie anders war, aber früher gab es wenigstens clevere Köpfe, die auch Großproduktionen ihren eigenen Stempel aufdrücken konnten; James Cameron war der Meister dieser Regisseursgattung, bevor er größenwahnsinnig wurde. Heute finden sich solche Kamikaze-Piloten hinter der Kamera nur noch sehr selten, und Hollywood hat es geschafft, auch die verquersten Charaktere mit viel Geld weichzukriegen.
Nehmen wir ERASER. Arnold Schwarzenegger wäre der falsche Mann, um beweisen zu wollen, wie sich die Konditionen bei Großproduktionen geändert haben (auch wenn Arnies gewagtester Film, THE TERMINATOR künstlerisch und kommerziell immer noch ein gutes Beispiel dafür ist, was im US-Kino einmal alles möglich war – der Film kostete gerade einmal 5% dessen, was ERASER verschlang). Nein, interessanter ist in diesem Fall der Werdegang des Regisseurs, der als Chuck Russell mit A NIGHTMARE ON ELM STREET 3 zu Ruhm und mit THE MASK zu Geld kam. Jetzt nennt er sich Charles und dreht Filme wie ERASER, der ungefähr so persönlich ist wie die maschinell angefertigte Autogrammkarte eines Sportstars.

TAGEBUCH des Kritikers

Das Resultat ist kein schlechter und bestimmt kein langweiliger Film. Es gibt gute Szenen mit wilden Reptilien im Zoo, gekonnte Verfolgungsjagden und nicht zuletzt einen rasanten Fallschirmspringer-Stunt. Das Problem ist nur, daß ein Höhepunkt den vorherigen ausradiert und man nach Filmende gar nicht mehr so recht weiß, was alles passiert ist. Hollywood ist in diesen Tagen selbst ein *Eraser*.

Abends eine andere Form von Kino: Sie ist interessanter, und doch läßt auch sie mich kalt. A BETTER TOMORROW II ist ein Hongkong-Film aus der Zeit, als sich der Kult um John Woo & Co. bereits formiert hatte und die Selbstbezogenheit der Werke an den Rand der Selbstparodie ging. Die Filme haben kein Problem damit, zur einen Hälfte überzogen und phantastisch zu sein, andererseits aber pathetische, lustige oder melodramatische Momente dagegenzustellen. Das unterscheidet sie von den geradewegs auf den Kommerz ausgerichteten Jackie-Chan-Spektakeln, in denen Melvillesche Begriffe wie Loyalität keine Chance gegen Saltos und anderen Stunts haben.

23. Heute kein Olympia, aber dafür ein Film, der eine olympionike Anstrengung unternimmt. Bislang dachte ich, F4 und F5 seien bloß Begriffe aus der Computer-Sprache. Aber dann würden Menschen auf die simple Erwähnung von F5 nicht reagieren, als wäre ihnen gerade das Dach über dem Kopf weggeflogen. Genau das passiert nämlich unter anderem bei einem F5. Ein F5 ist *„der Finger Gottes"*, der stärkste Tornado, den man sich vorstellen kann. Ein Twister dieser Größenordnung ist höchst selten, aber in einem Film, der TWISTER heißt, kann man sich ausmalen, daß die Windhosen-Stärke durchgehend F4 beträgt, mit reichlich Raum nach oben.
Nun muß man wissen, daß die Amerikaner von Wettervorhersagen noch viel besessener sind als wir Europäer. Das führt zum einen dazu, daß die Vorhersagen weitaus genauer sind – so genau, daß man bei einer Rückkehr nach Europa vor lauter Ungläubigkeit über die Qualität der Prognosen nur staunen kann. Zum anderen führt diese Obsession zu Formen wissenschaftlicher Untersuchungen, die mitunter hart an die Grenzen des Lächerlichen gehen. Aber TWISTER geht nicht in die Tiefe, sondern bloß in die Breite. Er ist so laut und lahm, daß er noch mehr enttäuscht als eine wahrhaft lausige Produktion. Es ist schon bezeichnend, daß wir am meisten gerührt und geschockt sind, wenn eine Kuh durch die Lüfte geschleudert wird.

1.8. Zwei Wochen lang sind die Olympische Spiele weitgehend an mir vorübergegangen. Ich habe viel gesehen (wenn auch längst nicht so viel wie 1984), aber zumeist nur, weil ich Dienst hatte. Nach 3.30 Uhr gab es nichts mehr, was mich wachhalten konnte, weder Fußball noch Hockey, geschweige denn das *Dream Team III*. Mit dem Beginn der Leichtathletik-Wettbewerbe ist mein Interesse gestiegen, aber es bedurfte schon eines Zehnkämpfers, der für seine Sportart ungewöhnlich lang und schmächtig erscheint, um mich zu begeistern. Frank Busemann verkörpert all das, was Olympia früher ausmachte: Er ist der Außenseiter, der seine eigenen Grenzen verschiebt und den Favoriten zum Schwitzen bringt. Er ist der Nobody, der zum letzten Mal ein Niemand war. Wir können ihm dabei zusehen, wie er seine Unschuld verliert. Er hat zwar einige Zeit zwischen den Disziplinen, kann sich aber nicht ausmalen, was mit dem Ende des Wettkampfs für ihn beginnen wird. Redaktionsschluß war um 3.15 Uhr, aber um 4.30 Uhr stehen wir zu viert gebannt in der Sportredaktion und lachen vor lauter Aufregung über die Dramatik des abschließenden 1500-Meter-Rennens. Egal, was aus Busemann wird – er hat dafür gesorgt, daß Olympia 1996 wenigstens eine unvergeßliche Nacht hatte.

5. Die Fassungslosigkeit, die mich mitunter bei schlechten Filmen überkommt, kennt keine Grenzen. Einen Flop im Ausmaß von UP CLOSE & PERSONAL hätte ich nicht für möglich gehalten. Der Film hat potentiell vieles von dem, was ich im Kino sehen möchte (Michelle Pfeiffer, Robert Redford, Romanze), aber er hat viel mehr von dem, was ich hasse: verlogene Gefühle, unüberbrückbare Löcher im Drehbuch, unzählige unglaubwürdige Situationen, eine schlampige, lahme, selbstgefällige Regie und erschreckend schlechte Dialoge, bei denen klar wird, warum es heutzutage kaum noch gelungene *Screwball Comedies* gibt – weil kaum einer da ist, um sie schreiben, und die Studios zu große Angst haben dürften, Filme mit fetzigen, unverschämten Wortgefechten herauszubringen. Wenn schon zwei Stars vom Kaliber von MP & RR nicht davon ablenken können, dann weiß man, wie schlecht es um diesen Film steht.

9. Die Aufregung über den angeblichen Scientology-Hintergrund von MISSION: IMPOSSIBLE ist derart lächerlich, daß ich nur mit dem Kopf schütteln kann. Was mich aber wirklich ärgert, ist die Blindheit dieser Motzköpfe. Denn wenn sie einen *Beweis* haben wollten, dann müßten sie sich nur einmal das Plakat ansehen: Da wird das glorifizierte Profil von Tom Cruise von einer Weltkugel umspannt, frei nach dem Scientology-Motto *Wir werden die Welt erobern*.

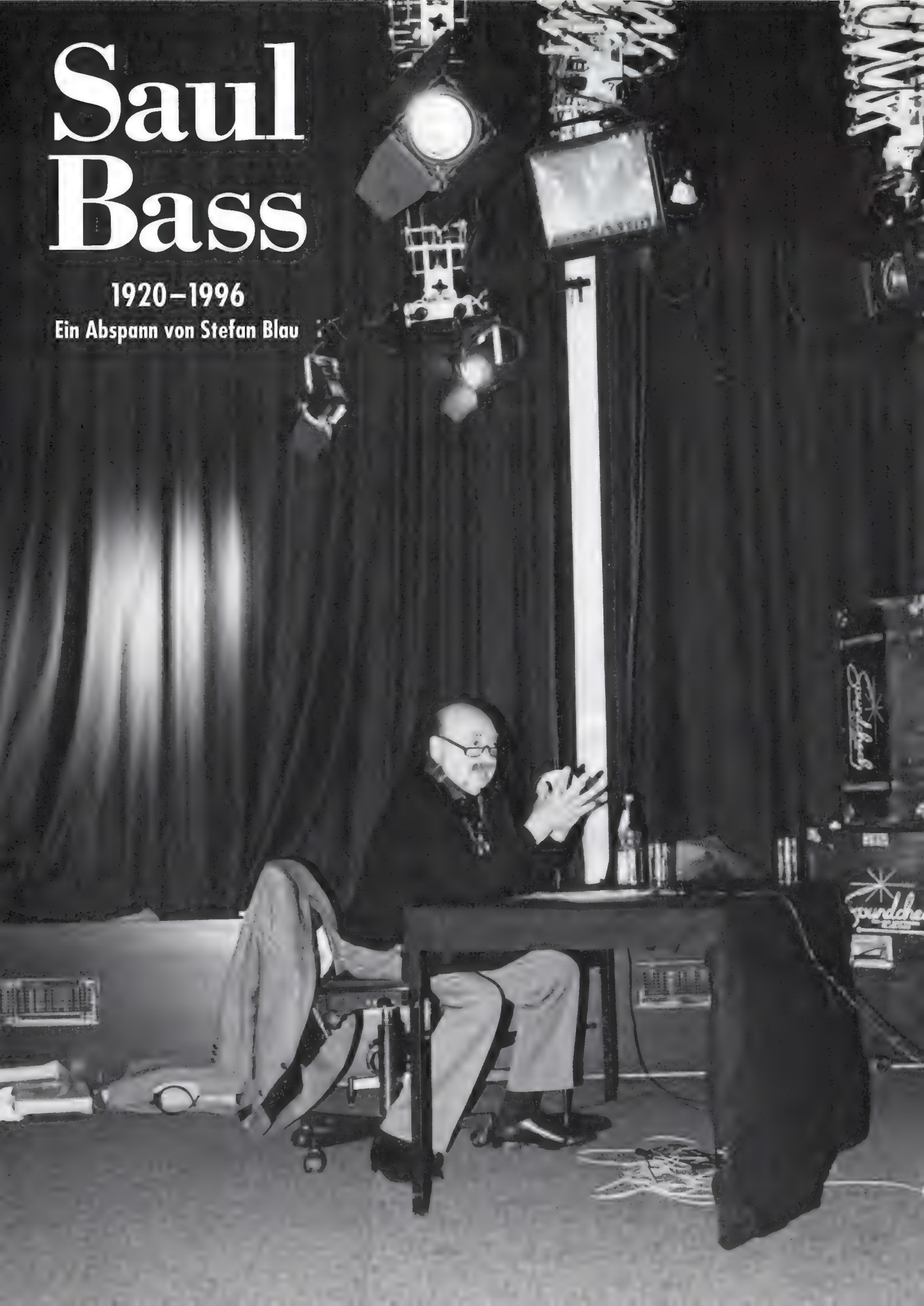
18. Die Auswahl des ersten Films, den ich mir nach der Ankunft in Amerika ansehe, ist zu einem Ritual geworden. Früher war ich hinsichtlich meiner Standfestigkeit am ersten Abend so skeptisch, daß ich stets einen Film aussuchte, bei dem ich glaubte, mir notfalls ein Nickerchen leisten zu können. Also wählte ich Filme aus wie BEVERLY HILLS COP II, VAMPIRE'S KISS, BACK TO THE FUTURE II, LOVE AT LARGE, BACK TO THE FUTURE III, PRESUMED INNOCENT, THE RUSSIA HOUSE, THE SILENCE OF THE LAMBS, ROOKIE OF THE YEAR oder THE PELICAN BRIEF. Seit den unerwarteten Erfolgen mit ONE FALSE MOVE und CLEAR AND PRESENT DANGER achte ich jedoch genauer auf meine Auswahl. Im Winter hatte ich großes Glück mit GET SHORTY, und diesmal kann ich es einfach nicht abwarten, ESCAPE FROM L.A. zu sehen. Ich scheuche also den orientalischen Taxifahrer durch Brooklyn, wo er sich noch weniger auskennt als ich (seine Karte holt er aber erst raus, als mich weigere, weiter nördlich zu fahren – ist er etwa nur ein guter Schauspieler?). Ich begrüße meine Bekannten und ihre acht Katzen (fünf Haustiere, drei gezähmte wilde vor der Tür), werfe einen ersten Blick auf die *Yankees*, und dann schnappe ich mir die Subway nach Manhattan.
ESCAPE FROM L.A.: Was für eine schwachsinnige Idee, dieses Meisterwerk fortzuspinnen. Aber ich kann diese kindische Nervosität nicht abschütteln. Schließlich war ESCAPE FROM NEW YORK 1981 einer der Gründe dafür, warum ich über Filme schreiben wollte. Alle Ängste bestätigen sich – einige Hoffnungen allerdings auch. Carpenter hat einen total infantilen Film gedreht und ihn mit politischen Botschaften angefüllt, die von einem Grundschüler stammen könnten. Das Publikum haßt den Film dafür, und ich kann es ihm nicht wirklich verdenken.

Fortsetzung auf Seite 97

Saul Bass

1920–1996

Ein Abspann von Stefan Blau



Bass & Preminger diskutieren; drei von Bass entworfene Firmen-Logos

Er muß es geahnt haben. Sein letztes vollendetes Werk glich einem Todesritt. Der bombastische Vorspann von CASINO, zum einen Abgesang auf die glorreichen Zeiten des Sündenpfuhls Las Vegas, zum anderen eine als Höllenfahrt dargestellte Todesvision des Protagonisten *Ace* Rothstein, war ein berauschend-visueller Kraftakt und die letzte Arbeit des 75jährigen Saul Bass.

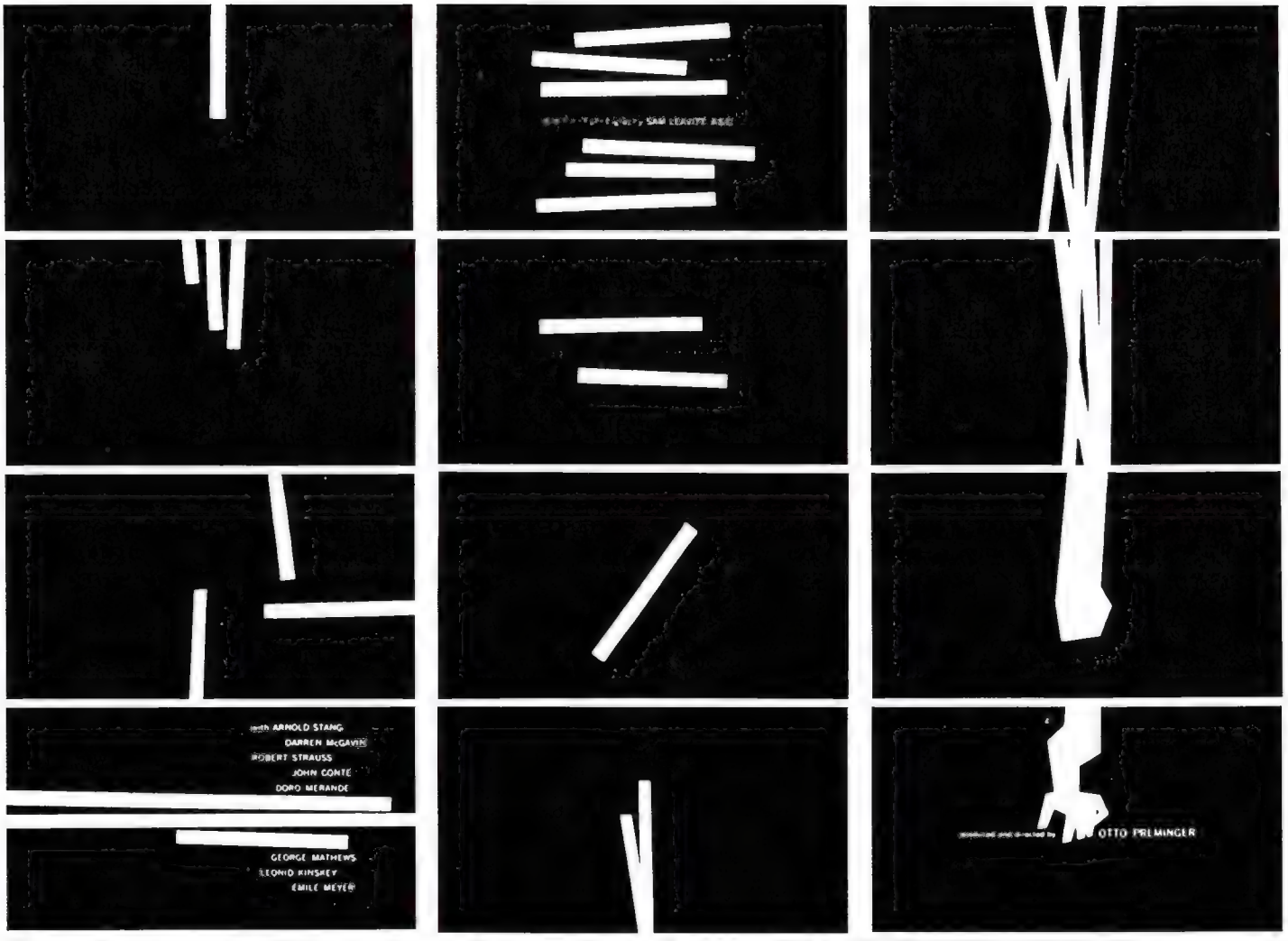
Im Nachhinein läßt sich leicht interpretieren, daß er mit dieser Sequenz sein eigenes Sterben vorausgesehen hat, doch Bass' Arbeiten waren nie Selbstverwirklichung oder gar Spiegel seiner Seele, sondern immer nur dem jeweiligen Projekt verpflichtet und niemals seinem Ego. Die Quintessenz seines Schaffens als Designer war immer, eine gültige Aussage zu finden und sie in einem kraftvollen Symbol einzufangen. Das zeigt sich sowohl in seinen Arbeiten als Graphic-Designer, als auch in seinen zahllosen Filmvorspännen und -plakaten.

Schon in seinem ersten Titelvorspann (CARMEN JONES/1954) fand er ein Symbol, das die ganze Emotionalität des Films einfing und den Zuschauer auf das kommende Geschehen vorbereitete. Die Rose, die von Flammen umzüngelt und umgarnt wird, war die erste wirklich filmische Ouvertüre, und nicht nur ein bloßer Untergrund für die Namen der Stars. Interessanterweise kehrte Bass mit seinen letzten Werken wieder zu seinen ersten Bildern zurück. Die Rose von CARMEN JONES wurde zu den elegisch-aufblühenden Blumen von THE AGE OF INNOCENCE, und die zarten Flammen wurden zur wütenden Feuersbrunst in CASINO. Überhaupt war das filmische Werk von Saul Bass geprägt von wiederkehrenden Momenten. Einige seiner Vorspänne bestehen zum großen Teil nur aus Rechtecken, Linien oder ähnlichen Formen, die sich zu immer neuen graphischen Mustern öffnen und schließen. So etwa in THE MAN WITH THE GOLDEN ARM, THE SEVEN YEAR ITCH oder PSYCHO. Andere wieder ziehen ihre Kraft aus extremen, teils deformierten Großaufnahmen, über die die Titel eingeblendet werden (NINE HOURS TO RAMA, SECONDS, SPARTACUS)

Alle verbindet ein Gedanke, den Saul Bass über all seine Vorspannarbeiten gestellt hat. Für ihn beginnt ein Film mit dem allerersten Bild, und dieses Bild setzt die Stimmung für alles Nachfolgende. Der Vorspann arbeitet als eine Art Einführung und kann so von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet werden: Als Zusammenfassung der Aussage und des Inhalts des Films (wie in THE MAN WITH THE GOLDEN ARM, wo er versucht hat, die Zerrissenheit und Isolation der Hauptperson darzustellen), als Prolog, in dem man erzählt, was geschehen ist, bevor die Filmhandlung einsetzt (wie in THE BIG COUNTRY oder WEST SIDE STORY) oder auch als Stimmungsbild der Emotionen, die in den kommenden Minuten zu erwarten sind.

Auf keinen Fall, so Bass, dürfe man den Vorspann abgetrennt vom Film als eigenständiges Kunstwerk betrachten. Titeldesigner, die aus ihrer Arbeit einen *"funny little tapdance"* machten und deren Vorspänne nichts mit dem Film zu tun hätten, verabscheute er. (Dieses Phänomen verarbeitete er in seinem Vorspann zum Musical THAT'S ENTERTAINMENT, PART 2, in dem er jedes Klischee benutzte, daß es auf diesem Gebiet gibt, z.B. Namen im Sand, von Wellen umspült, oder in Steintafeln gemeißelt.)

Dieses hohe Verantwortungsbewußtsein gegenüber den Filmen setzt sich auch in seinen Plakaten fort. Auch hier stehen einfache, klare Symbole im Vordergrund, die ohne jeden Selbstzweck und ganz ohne den üblichen Pomp auf die Filme aufmerksam machen und sie in kongenialer Weise zusammenfassen. Eines der besten Beispiele dafür ist das amerikanische Originalplakat zu THE MAGNIFICENT SEVEN, auf dem lediglich sieben rote Striche auf weißem Untergrund zu sehen sind, und ganz klein darunter, kaum lesbar, der Titel des Films und der Name des Regisseurs. Gerade diese Klarheit ist es, die diesen



***Eine von Bass' berühmtesten frühen Arbeiten: der Titelentwurf für Otto Premingers* THE MAN WITH THE GOLDEN ARM.**

Künstler auszeichnete, sowohl in seinen Werken, als auch in seiner Biographie. In einem Interview brachte er es auf den Punkt: *„Vor einigen Jahren wurde ich einmal gefragt, von welchem späteren Beruf ich als kleiner Junge geträumt hatte. Damals fand ich meine Antwort komisch. Ich sagte: Saul Bass. Aber das war kein Witz."*

Saul Bass wurde am 8. Mai 1920 in New York geboren. Er wuchs auf in einer Zeit der Prohibition und der Weltwirtschaftskrise, dennoch schaffte er es bereits mit sechzehn Jahren, ein Stipendium an der *Art Students League* zu bekommen. Von dem Moment an arbeitete er als freischaffender Designer in New York und nahm jeden Auftrag an, den er ergattern konnte. Er gestaltete hauptsächlich Werbeanzeigen, u. a. auch schon Anzeigen für Filmaufführungen, und galt schon bald als Kompetenz, wenn es darum ging, komplexe Ideen in einfache Bilder umzusetzen. 1946 siedelte er nach Los Angeles um, wo er im selben Jahr seine eigene Firma *Saul Bass and Associates* gründete. Seine erste Berührung mit Hollywood hatte er, als ihn Howard Hughes damit beauftragte, die Werbestrategie für einige seiner Filme zu übernehmen. Doch die neurotischen Eskapaden Hughes' und die eigene Unzufriedenheit darüber, daß er nur die Befehle anderer ausführte, trieben ihn dazu, sich nach neuen Aufgaben umzusehen. In dieser Zeit lief ihm Otto Preminger über den Weg. Er gab ihm den Auftrag, die komplette Vermarktung seines neuen Films CARMEN JONES zu übernehmen – eine Entscheidung, die weitreichende Folgen hatte, sowohl für Bass und Preminger als auch für die gesamte Filmindustrie.
Bass war noch an 10 weiteren Filmen Premingers als Vorspanndesigner und Werbegestalter tätig. Darunter befinden sich Werke wie EXODUS, BUNNY LAKE IS MISSING und ANATOMY OF A MURDER, die zu seinen gelungensten Arbeiten gehören. Sein Einfluß auf die Gesamtgestaltung der Filme wurde größer, als Kirk Douglas, Produzent und Hauptdarsteller von SPARTACUS, ihn mit der Gestaltung einiger Sets, sowie der Kampfszene betreute. Bass entwickelte ein Konzept, daß so klar wie einfach war. Er entwarf das Aufeinandertreffen der gegnerischen Truppen als eine Choreographie von Formen und Mustern. Auf der einen Seite der Sklavenarmee, die als offener, lockerer Verbund von Individuen dargestellt wurde, und auf der anderen Seite, im Kontrast dazu, die starren geometrischen Manöver der Römerarmee, in der die Menschen nur noch Teil einer perfekt organisierten Kriegsmaschinerie sind.

Neben der Filmarbeit war Bass auch weiterhin auf dem Gebiet des Corporate Designs tätig. Die bekanntesten Arbeiten sind u. a. die Firmenlogos für *Minolta*, *United Airlines*, *Continental Airlines*, *Warner Communications*, *AT&T*, *Rockwell International*, sowie sein weltweites Tankstellendesign für *Esso*, *BP*.
Einige dieser Firmen setzten Bass darüber hinaus für die Inszenierung von Industriefilmen ein, die primär als Mittel zur Selbstdarstellung dienen sollten. Unter seiner Regie entstanden jedoch wundervoll-ironische Kurzfilme über Kommunikation (ONE-HUNDRED YEARS OF TELEPHONE), populäre Kunst (NOTES ON THE POPULAR ARTS), alternative Energiequellen (THE SOLAR FILM) und, im Auftrag von Kaiser Aluminium, über die Kreativität (WHY MAN CREATES). Letzterer bescherte ihm 1968 seinen einigen Oscar für den besten Kurzdokumentarfilm. Um so erstaunlicher, daß all diese großartigen Werke in Deutschland so gut wie nie gezeigt wurden.

Eine rühmliche Ausnahme bildet das Braunschweiger Filmfest. Es veranstaltete 1991 eine Hommage an Saul Bass, die einen umfassenden Einblick in seine Arbeiten erlaubte. Neben einer Plakatausstellung und einer Werkschau seiner Filme gab es auch Gelegenheit, einen *Abend mit Saul Bass* mitzuerleben. Bass, der gemeinsam mit seiner Frau Elaine angereist war, kam ohne jede hollywood-übliche Arroganz mit dem jungen Publikum ins Gespräch und genoß es sichtlich, das Objekt unverhohlener Bewunderung und glühender Verehrung zu sein. Mit Elaine Bass verband ihn seit 1961 nicht nur die Ehe, sondern auch eine fruchtbare Zusammenarbeit auf professioneller Ebene. Viele der Vorspänne, besonders die späteren, gestalteten die beiden gemeinsam, in manchen Fällen, z.B. bei EXTREMITIES, war Elaine Bass alleine am Werk. All ihre Kurzfilme wurden in enger Zusammenarbeit hergestellt, und wo immer Saul Bass auftrat, war es nie ohne Elaine.

Mitte der sechziger Jahre wurde ihre eigene Filmarbeit so umfangreich und zeitaufwendig, daß sie nur noch sporadisch Vorspänne für andere Regisseure entwarfen, so z.B. für ihren alten Freund Otto Preminger (SUCH GOOD FRIENDS) und für einen Kompilationsfilm von und mit Gene Kelly (THAT'S ENTERTAINMENT, PART 2).

1973 war sein Ruf als Filmemacher schon so weit gefestigt, daß *Paramount* ihm die Regie bei einem Spielfilm anbot. Es ging um eine Gruppe von Forschern, die merkwürdige Todesfälle von Tieren und Menschen untersuchen sollen, und dabei immer mehr der Bedrohung eines rachelüstigen Ameisenstammes ausgeliefert sind. PHASE IV war kein kommerzieller Erfolg, dennoch bewies Bass auch hier, mit welch visueller Kraft er so komplexe Vorgänge wie die Infrastruktur eines Ameisenstammes umsetzen kann. Der bewegendste Moment des Films ist eine Szene, in der die Leichen unzähliger Ameisen wie nach einer Schlacht von den übriggebliebenen Artgenossen aufgesammelt werden und in einem riesigen, domähnlichen Gewölbe nebeneinandergelegt und betrauert werden. Leider bleiben diese Szenen die einzigen, die an die gestalterische Phantasie früherer Arbeiten heranreichen. Die Szenen mit den Schauspielern sind seltsam gefühllos und wirken uninspiriert, als hätte Bass überhaupt kein Interesse an und Mitleid mit ihnen.

Ein späterer Versuch, ein Spielfilmsujet zu verfilmen, ist der 1982 entstandene Kurzfilm THE QUEST nach einer Story von Ray Bradbury. Es geht um ein Volk, das einen Planeten bewohnt, auf dem es kein Licht gibt, was zur Folge hat, daß die Menschen dort nur ein Acht-Tage-Leben haben. Ein Junge wird auserkoren, das Licht zu finden und ihnen die 20000 Lebenstage zurückzugeben. Der Film besticht durch seine düstere Ästhetik, seine originell eingebauten Spezialeffekte, und einen wummernden, wabernden Soundtrack, für den u.a. Elaine Bass verantwortlich zeichnet. Auch dieser Film wird wohl in die Annalen der ungesehenen Meisterwerke eingehen.

Auf dem Gebiet des Titeldesigns wurde man erst wieder auf Saul Bass aufmerksam, als er 1988 von Vorspann zu BROADCAST NEWS gestaltete. Dieses relativ unspektakuläre und ganz und gar untypische Titeldesign, führte zu zahlreichen anderen Aufträgen, hauptsächlich für Komödien wie BIG (Penny Marshall), THE WAR OF THE ROSES (Danny DeVito), und DOC HOLLYWOOD (Michael Caton-Jones). Aber erst Martin Scorsese schaffte es, ihn wieder zu kreativen Höhenflügen zu inspirieren. Scorsese war schon lange ein großer großer Bewunderer von Bass' Kunst. Wie er selber in einem Vorwort zu einem Ausstellungskatalog schreibt, habe er schon im Alter von 12 Jahren versucht, Bass' Stil zu imitieren, indem er Storyboards zu imaginären Filmen zeichnete und ihnen einen typischen Bass-Vorspann verpaßte.

Fast 40 Jahre danach wurde für ihn der Kindheitstraum wahr. Elaine und Saul Bass gestalteten den Vorspann zu GOODFELLAS, der die Rasanz der Erzählgeschwindigkeit des Films allein durch die Grafik der Schrift schon vorwegnahm. Darauf folgte der bedrohliche Titelentwurf für CAPE FEAR (1991), der zusammen mit der Originalmusik von Bernard Herrmann die perfekte Einstimmung für das Horrormärchen darstellte.

Von weitaus sanfterer Natur war der Vorspann zu THE AGE OF INNOCENCE (1993), doch schon der nächste Film für Scorsese sollte ihn wieder von einer wilden Seite zeigen. Mit einer Explosion beginnt die Ouvertüre zu CASINO und mit einem Feuerball endet das letzte Bass-Spektakel.

Was er uns hinterläßt, ist fast ein halbes Jahrhundert Filmgeschichte, eingefangen in zeitlosen Symbolen der Traumfabrik, und einige hübsche Anekdoten. Die wohl bekannteste und bis heute nie ganz geklärte Geschichte rankt sich um einen Film von Alfred Hitchcock.

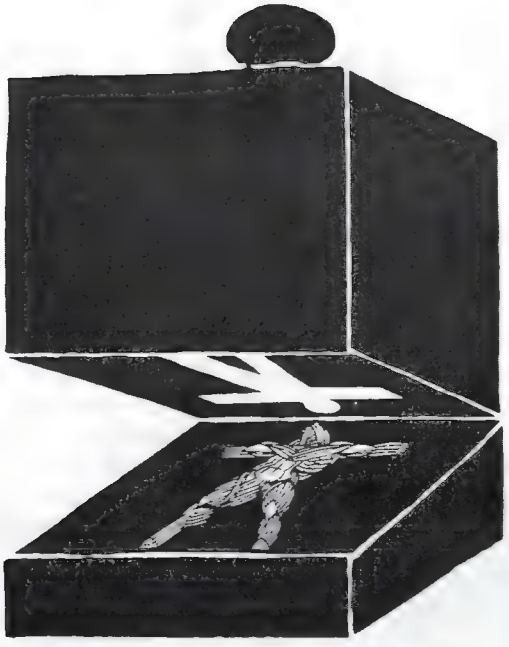
Saul Bass hatte schon für VERTIGO und NORTH BY NORTHWEST die Vorspänne gestaltet, als Hitchcock für seinen neuen Film PSYCHO nicht nur einen Titeldesigner brauchte, sondern auch jemanden, dessen ganze gestalterische Kompetenz für eine bestimmte Szene in Anspruch genommen werden sollte. Der heute so legendäre Mord unter der Dusche las sich im Originaldrehbuch eher unspektakulär, aber Hitchcock wußte, daß dies eine wichtige Schlüsselszene war. Also holte er sich seinen alten Kumpel Saul Bass, und beauftragte ihn, ein Storyboard anzufertigen, das als Grundlage für die Dreharbeiten dienen sollte. Bis zu diesem Moment sind sich alle Überlieferungen einig. Aber darüber, wie es weiterging, scheiden sich die Geister. Um bei Bass' Version zu bleiben: Er zeichnete eine detaillierte Bildabfolge, in der bereits alle Einstellungen enthalten waren, die auch jetzt im Film zu sehen sind. Dann, um Hitch einen besseren Eindruck von der Szene zu geben, schnappte er sich eine Kamera, nahm eine Statistin und fertigte nach dem Storyboard ein exaktes Filmäquivalent. Das zeigte er Hitchcock, der davon so begeistert war, daß er ihm anbot, die Szene doch einfach nochmal mit den echten Schauspielern zu drehen. Bass selbst konnte kaum glauben, was er da gehört hatte, doch „sein Meister" Hitchcock ermutigte ihn, und der Lehrling gehorchte. Seinen Angaben zufolge mußte er erst zweimal schlucken, bevor er *action* rufen konnte.

Ein anderer Augenzeugenbereicht ist der von Janet Leigh, die ja immerhin das Opfer unter der Dusche verkörperte, also „hautnah" dabei war. Sie behauptet, daß ihr nie jemand anderer als Hitchcock persönlich die Regieanweisung gab und daß zu keiner Zeit ein Saul Bass am Set das Sagen hatte.

Die Wahrheit wird, wie so oft, wohl auch hier in der Mitte liegen. Zwar stand Janet Leigh bei der Szene unter der Dusche, doch wurde sie nur für die Aufnahmen benötigt, in denen ihr Gesicht zu sehen ist. Die restlichen Aufnahmen wurden mit einem Körperdouble gedreht, und diese sind es wahrscheinlich auch, die Hitchcock Saul Bass anvertraute. Diese Anekdote beweist ein weiteres Mal, daß Hollywood fruchtbares Terrain für Legenden und Märchen ist und daß der Begriff *„Traumfabrik"* gleich mehrfach auf ihn zutrifft.

Auch Saul Bass war ein Teil dieser Traumfabrik, und selbst wenn er nicht mehr lebt, werden wir ihm noch häufig in der einen oder anderen Form begegnen. Seine Schöpfungen haben sich in unserem Alltag eingenistet, seine Firmenlogos haben sich eingeprägt in unseren Köpfen, und seine Errungenschaften auf dem Gebiet des Titeldesigns werden den kommenden Generationen als Vorbild dienen.

Saul Bass ist tot, aber seine Vorspanne werden ihn immer lebendig erscheinen lassen.



SECONDS

A JOHN FRANKENHEIMER FILM · ROCK HUDSON · SALOME JENS · WILL GEER · JOHN RANDOLPH · JEFF CORY
WESLEY ADDY · MURRAY HAMILTON · KARL SWENSON · KHIGH DHIGH · FRANCIS REID · RICHARD ANDERSON
SCREENPLAY BY LEWIS JOHN CARLINO · BASED ON A NOVEL BY DAVID ELY · MUSIC BY JERRY GOLDSMITH
PRODUCED BY EDWARD LEWIS · DIRECTED BY JOHN FRANKENHEIMER · A JOEL PRODUCTIONS RELEASE

NINE HOURS TO RAMA

HENRY FONDA, CHARLES LAUGHTON, DON MURRAY WALTER PIDGEON, PETER LAWFORD, GENE TIERNEY, LEW
AYRES FRANCHOT TONE BURGESS MEREDITH EDDIE HODGES PAUL FORD GEORGE GRIZZARD, INGA SWENSON
SCREENPLAY WRITTEN BY WENDELL MAYES MUSIC BY JERRY FIELDING PHOTOGRAPHED IN PANAVISION
BY SAM LEAVITT PRODUCED AND DIRECTED BY OTTO PREMINGER A COLUMBIA PICTURES RELEASE

SECONDS, ADVISE & CONSENT, NINE HOURS TO RAMA: ***Drei beeindruckende Beispiele für Saul Bass' einfallsreiche, abstrakte aber doch konkrete Plakate der 50er und 60er Jahre – und unten rechts die feige deutsche Version des Motivs für*** **ANATOMY OF A MURDER,** ***bei der der deutsche Verleih ganz auf Sicherheit setzte. Die Studio-Bosse waren weitaus skeptischer als die Zuschauer, die es zwar gewohnt waren, gleich mit mehreren Attraktionen angelockt zu werden, aber auch auf Bass' geheimnisvolle Signets ansprachen.***

IntroSpection

Die wunderbare Welt des Saul Bass ■ Von Michael Althen

Er hätte gewußt, was Rilke meinte, als er von der Angst schrieb, *„daß ein kleiner Wollfaden, der aus dem Saum der Decke heraussteht, hart sei, hart und scharf wie eine stählerne Nadel; die Angst, daß dieses Krümchen Brot, das jetzt von meinem Bette fällt, gläsern und zerschlagen unten ankommen würde, und die drückende Sorge, daß damit eigentlich alles zerbrochen sei, alles für immer; die Angst, daß irgendeine Zahl in meinem Gehrin zu wachsen beginnt, bis sie nicht mehr Raum hat in mir."* Saul Bass hätte es gewußt und auch in Szene setzen können. Und im Grunde hat er das auch getan. Deshalb ist es gar nicht so verwegen zu behaupten, er sei einer der zehn größten Regisseure der Filmgeschichte.

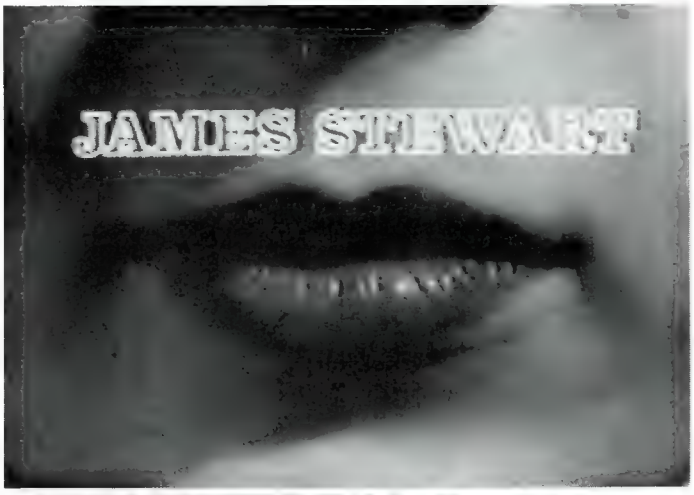
Das Kino hat vergessen, von diesen Dingen zu erzählen. Es hat Zeiten gegeben, da hat ein ganzes Universum in eine Kaffeetasse gepaßt – heute weiß allenfalls noch Brian De Palma, wie man einen ganzen Film in einen einzigen Schweißtropfen packt. Was sie aber ganz genau wissen, ist, wie man einen ganzen Film zu einem eingetragenen Warenzeichen zusammenrollt. Und es war Saul Bass, der damit angefangen hat, all die einzelnen Bilder eines Films in einem Image zu überblenden. Die meisten Filme gerinnen oder erstarren darin, bei ihm gipfeln sie darin, ehe sie überhaupt angefangen haben. Sie schlagen Wurzeln in unserem Herzen und treiben schon die wundersamsten Blüten, bevor sie überhaupt das Licht der Welt erblickt haben.

Am Anfang war das Bild, das sich Bass von einem Film, einer Geschichte, einer Atmosphäre, einer Stimmung gemacht hat. Und er versuchte, dies mit den einfachsten Mitteln festzuhalten, sparsame Mittel, schlichte Formen, klare Sprache. Eine Rose für CARMEN JONES, eine Träne für BONJOUR TRISTESSE, einen Arm für THE MAN WITH THE GOLDEN ARM. Die Hand scheint dabei schon von den Konvulsionen des Entzugs verzerrt und greift vergeblich nach den schmalen weißen Balken, die mikadoartig durch die Titel fallen: wie der Schlagzeuger, dem seine *drum sticks* entgleiten, wie der Fixer, der in ein Meer von Nadeln greift. Wer nur diesen plakativen Griff ins Leere sieht, hat schon eine Ahnung, wie die Dinge laufen werden.

Jedesmal sieht es wie ein Kinderspiel aus, aber wie eins mit Tücken und Fallen. Die kindliche Unschuld, mit der die Formen der Gliederpuppe in ANATOMY OF A MURDER auf blutigem Rot liegen, bildet einen scharfen Kontrast zum Leichengeruch, der von diesem Bild ausgeht. Gerade durch die Einfachheit, mit der durch Schnitte im Vorspann die einzelnen Glieder abgetrennt werden, bekommt die Sache einen blutigen Ernst.

Saul Bass ging mit dem Seziermesser an seine Arbeit heran, und wie ein Leichenbeschauer nahm er immer wieder die Körper auseinander und die einzelenen Sinnesorgane unter die Lupe. VERTIGO beginnt mit einem Sturz in Kim Novaks Auge. SECONDS erzählt die ganze Geschichte der kosmetischen Chirurgie, mit der dem Helden eine Identität als Rock Hudson verschafft wird, in einem Zerrspiegel, der Auge, Mund, Nase und Ohren zusammenfließen läßt zu Vexierbildern von austauschbaren Identitäten. Und in SPARTCAUS meißelt die Kamera einzelne Partien von antiken Statuen aus dem Dunkel, als wolle sie darauf hinweisen, welche Arbeit es ist, all den hohlen Gesten und leeren Blicken, die dem alten Rom anhaften, Leben einzuhauchen.

Wo für Bass bei Preminger die Reduktion auf einzelne Sinnbilder im Vordergrund stand, da hat er für Hitchcock seine Ouvertüren noch weiter abstrahiert. Hat er bei NORTH BY NORTHWEST noch die Fassade des UN-Gebäudes als Raster benutzt, in dem sich dann der New Yorker Straßenalltag spiegelte, so hat er für PSYCHO wieder schmale weiße Balken verwendet, die wie Klingen die Namen der Mitarbeiter zerschneiden. Und VER-



TIGO mit seinen ausufernden bunten Spiralen, die wie Netze über unsere Blicke geworfen werden, ist ohnehin der größte Vorspann überhaupt, dem Film in jeder Hinsicht gewachsen. Das fängt schon damit an, daß man geschminkte Frauenlippen in rotem Licht sieht und der Name JAMES STEWART auftaucht. So ist der Mann schon in den Bann der Frau geschlagen, ehe er zum ersten Mal ins Bild kommt.
In den *credits* von Bass durchdringen sich immer der mikroskopische Blick und der Blick aus großer Höhe, Anatomie und Architektur, Form und Muster. In GRAND PRIX werden die Detailaufnahmen im Splitscreen-Verfahren multipliziert, bis sie ein beinahe abstraktes Muster ergeben. Dazwischen bleibt eine Menge Platz für die Filme: Die Ouvertüre der WEST SIDE STORY über abstrakten Strichen, die sich als Vogelperspektive auf Manhattans Südspitze entpuppen. Danach ein Flug mit steilem Blick nach unten, der dem unübersichtlichen Häusermeer eine klare Topographie abgewinnt, die dem Duell der Banden das Terrain bereitet. So wie der Kampf der Katzen in A WALK ON THE WILD SIDE mit einer ähnlich schwebenden Eleganz eingeleitet wird.
Von Ende der Sechziger an war es dann zwanzig Jahre lang still um Bass, wenn man von seinem eigenen Spielfilm PHASE IV absieht, der praktisch nur vom Kampf zwischen Form und Muster erzählt und mit Mikro- und Makro-Perspektive sein existenzielles Spiel treibt.

Martin Scorsese hat in seinem Hang zur Anverwandlung der Filmgeschichte natürlich erkannt, welches Talent da brachlag, und Bass zu drei seiner schönsten *credit sequences* animiert. In CAPE FEAR taucht man ein in ein Bad aus giftig kühlen Farben, über die sich Vorahnungen des Kommenden legen: der Flug eines Seeadlers, ein nervöses Auge, ein schattenhaftes Gesicht, ein Körperumriß mit langen Fingern, ein unendlich langsamer Tropfen, der das Wasser rot färbt und zu Augen hinführt, die panisch ins Negativ umgeschlagen sind.
In AGE OF INNOCENCE erblühen Blumen über einem Muster aus Spitzen und Schrift in immer schnellerem Rhythmus, bis die Titel in einem Feuerwerk aus Blüten zu explodieren scheinen. Ein wenig nimmt dieser grandiose Vorspann auch die etwas schematische Kunstfertigkeit der Films vorweg, in dem es Scorsese und Jay Cocks mit einem Mal allen Vorbildern gleichtun wollen.
Und schließlich das kalte Feuer von CASINO *(siehe die folgende Doppelseite)*: ein Funkenregen aus tausendfach gespiegelten Neonlichtern, in dem De Niros Silhouette in einem endlosen Höllensturz gefangen ist.
Nochmal Rilke im **Malte Laurids Brigge**: *„Du atmest es ein mit Durchsichtigem; in dir aber schlägt es sich nieder, wird hart, nimmt spitze, geometrische Formen an zwischen den Organen; Die Menschen möchten vieles davon vergessen dürfen; ihr Schlaf feilt sanft über solche Furchen im Gehirn, aber Träume drängen ihn ab und ziehen die Zeichnungen nach. Aber ach, auf welcher Kante hält sich diese Sicherheit. Nur eine geringste Wendung, und schon wieder steht der Blick über Bekanntes und Freundliches hinaus, und die eben noch so tröstliche Kontur wird deutlicher als ein Rand von Grauen. Hüte dich vor dem Licht, das den Raum hohler macht; sieh dich nicht um, ob nicht vielleicht ein Schatten hinter deinem Aufsitzen aufsteht wie dein Herr. Besser vielleicht, du wärst in der Dunkelheit geblieben...“*
Klingt das nicht wie eine Beschreibung dessen, was in uns aufsteigt, wenn wir diese Vorspänne sehen? Ist nicht Saul Bass der Mann, der dem Kino wie kein anderer zur Introspektion verholfen hat? Ein paar Sekunden haben ihm dafür genügt.
Heute haben sie dafür kein Geld mehr, heißt es. Aber wer dafür kein Geld übrig hat, der kann sich für den Rest das Geld auch gleich sparen.

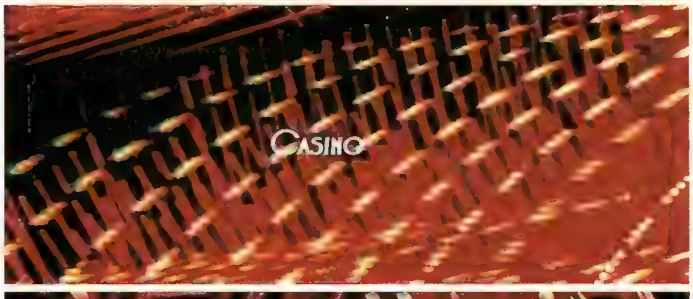
In dieses Auge stürzt die Kamera, dreht und windet sich wie unter Hypnose. James Stewart wird es später bei jeder Anhöhe genauso ergehen.

A MARTIN SCORSESE PICTURE

ROBERT DE NIRO

SHARON STONE

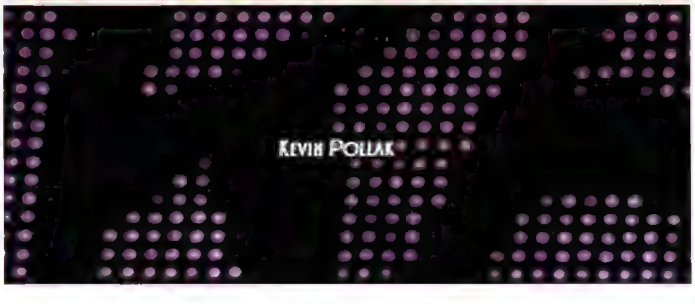
JOE PESCI


CASINO

JAMES WOODS

DON RICKLES

ALAN KING


KEVIN POLLAK

L.Q. JONES

DICK SMOTHERS FRANK VINCENT JOHN BLOOM

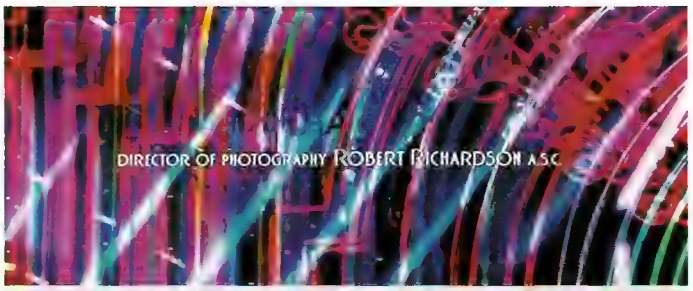
CASTING BY ELLEN LEWIS

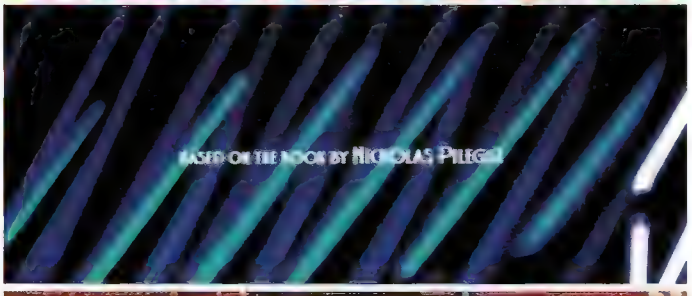
COSTUME DESIGNERS RITA RYACK AND JOHN DUNN

TITLE SEQUENCE BY ELAINE & SAUL BASS

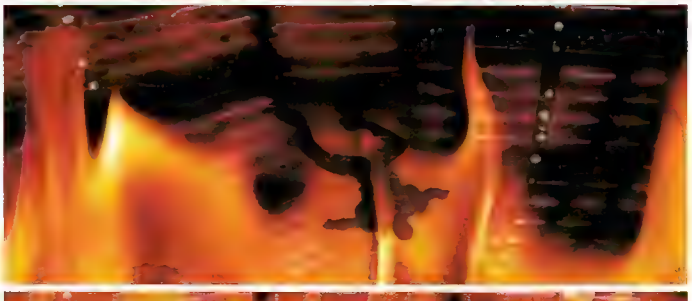
EDITOR THELMA SCHOONMAKER

PRODUCTION DESIGNED BY DANTE FERRETTI


DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROBERT RICHARDSON A.S.C.


BASED ON THE BOOK BY NICHOLAS PILEGGI

SCREENPLAY BY NICHOLAS PILEGGI & MARTIN SCORSESE



PRODUCED BY BARBARA DE FINA

DIRECTED BY MARTIN SCORSESE

A STANLEY KUBRICK FILM · STARRING JACK NICHOLSON AND SHELLEY DUVALL
WITH SCATMAN CROTHERS. DANNY LLOYD BARRY NELSON AND PHILLIP STONE
PRODUCED & DIRECTED BY STANLEY KUBRICK · BASED ON THE NOVEL BY STEPHEN KING

THE MAGNIFICENT SEVEN · DIRECTED BY JOHN STURGES

Starring James Stewart/Lee Remick/Ben Gazzara/Arthur O'Connell/Eve Arden/Kathryn Grant and Joseph N. Welch as Judge Weaver/With George C. Scott/Orson Bean/Murray Hamilton/Brooks West. Screenplay by Wendell Mayes/Photography by Sam Leavitt/Production designed by Boris Leven Music by Duke Ellington/Produced and Directed by Otto Preminger/A Columbia release

OTTO PREMINGER ZEIGT:
PAUL NEWMAN · EVA MARIE SAINT
RALPH RICHARDSON · PETER LAWFORD
LEE J. COBB · SAL MINEO · JOHN DEREK
HUGH GRIFFITH · GREGORY RATOFF
JILL HAWORTH IN "EXODUS"

MARIUS GORING · ALEXANDRA STEWART · MICHAEL WAGER · MARTIN BENSON · PAUL STEVENS · BETTY WALKER · MARTIN MILLER
VICTOR MADDERN · GEORGE MAHARIS · JOHN CRAWFORD · SAMUEL SEGAL · DREHBUCH: DALTON TRUMBO NACH DEM ROMAN
VON LEON URIS · MUSIK: ERNEST GOLD · PHOTOGRAPHIE: SAM LEAVITT IN SUPER PANAVISION 70, TECHNICOLOR® · TODD AO STEREOTON
BAUTEN: RICHARD DAY · IM VERLEIH DER UNITED ARTISTS · PRODUKTION UND REGIE: OTTO PREMINGER

Minimaler Einsatz für maximalen Effekt: Saul Bass ließ Zeichen für einen gesamten Film sprechen. Bei* THE SHINING *deutet sich Dannys zweites Gesicht an, das später hilft, Jack Nicholson zur Strecke zu bringen.* ANATOMY OF A MURDER *nimmt vorweg, in wieviele Teile man menschliche Körper und die Wahrheit zerlegen kann.* THE MAGNIFICENT SEVEN *faßt die Essenz des Titels (und des Films) zusammen. Und* EXODUS *beschreibt den unbändigen Kampf um die Freiheit. So etwas hatte die Branche damals noch nicht gesehen.

Strukturen & Formen

Was macht die Arbeit von Saul Bass aus?

Von Lars-Olav Beier und Gerhard Midding

Filmvorspanne sind Augenblicke der Erwartung, der Ungeduld. Wer möglichst schnell unterhalten werden will, nachdem das Licht im Kinosaal erloschen ist, empfindet sie als langweilig und überflüssig. Sie galten als notwendiges Übel, bevor Saul Bass Mitte der fünfziger Jahre anfing, sie zu einer eigenen Kunstform zu entwickeln. Die Filmgesellschaften mußten sich damals verpflichten, die Namen der am Film beteiligten Künstler ausführlicher als bisher aufzulisten. Dadurch wurden die Vorspann-Sequenzen, die selten länger als eine Minute gedauert hatten, nun plötzlich dreimal so lang. Saul Bass war der erste, der diese Zeitspanne nutzte, um den Zuschauer schon vor Beginn der Handlung in den Bann des Films zu schlagen. Seine Vorspanne beweisen eine außerordentliche Wandlungsfähigkeit und tragen doch immer seine eigene, unverwechselbare Handschrift. Dabei war sein Einstieg in Hollywood nicht einfach.

„Zu dem Zeitpunkt, als ich das Plakat für THE MAN WITH THE GOLDEN ARM *entwarf, herrschte in der Filmwerbung eine Strategie vor, die ich den "see-see-see-approach" nennen möchte. Sämtliche Schauwerte des Films wurden in einen Topf geworfen: „Sehen Sie, wie die Missionare im Öl schmoren! Sehen Sie, wie die Jungfrauen im Tempel tanzen! Sehen Sie, wie der Krakatau Feuer spuckt! Sehen Sie, wie der Tornado das Meer aufwühlt!" Die Plakate waren Collagen der spektakulärsten Szenen. Dahinter steckte ein ganz simpler Gedanke: Wer sich nicht für Missionare interessiert, begeistert sich vielleicht für Jungfrauen, und wen selbst die kalt lassen, der kommt beim Krakatau auf seine Kosten.*

Die Idee, daß ein einziges, extrem reduziertes, dafür aber zielgerichtetes Bild für den ganzen Film stehen sollte, war in den Augen der Produzenten und Verleiher eine absolut erschreckende Vorstellung. Mein Vorschlag, alles an dem Motiv des ausgestreckten Arms aufzuhängen, war revolutionär. Niemand hatte damit gerechnet, daß ein solches Bild den Zuschauer dazu bringt, sich zu sagen: »Ja, diesen Film muß ich sehen!«"

In den USA konnte Bass seinen Stil gegen alle Widerstände durchsetzen. Das Prinzip der Reduktion führte er konsequent weiter und trieb es mit seinem Plakat für die THE MAGNIFICENT SEVEN ins Extrem. In anderen Ländern dagegen zeigten die Verleiher weniger Mut und degradierten seine Motive zu bloßen Zutaten bunter Collagen. Dabei ließen sie sich jedoch von der vermeintlichen Einfachheit seiner Plakate täuschen.

Bei THE MAN WITH THE GOLDEN ARM verwandte Bass die Metapher, die er für die Werbekampagne des Films entworfen hatte, auch als zentrales Motiv des Vorspanns.

„Die Metapher und Mehrdeutigkeit spielen bei mir große Rollen. Es sind Werkzeuge, die ich häufig benutze. Was ein Bild für mich interessant macht, ist zum einen die Reduktion: Es sollte so einfach wie möglich sein. Wenn man den Punkt der größtmöglichen Einfachheit erreicht hat, muß man ein provokatives Element hinzufügen, das meist in einer Metapher oder Mehrdeutigkeit besteht. So wird das Bild weitaus komplexer, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Der Zuschauer sagt sich zunächst: »Ach, das kenne ich ja.« Doch je länger er hinschaut, desto deutlicher erkennt er die Bedeutungen, die unter der Oberfläche eines Bildes verborgen sind und es für ihn interessant, ja geradezu unwiderstehlich machen."

Vor allem für Otto Preminger fand Bass Metaphern, die sich in statischer wie in bewegter Form als gleichermaßen aussagekräftig und wirkungsvoll erwiesen. In den Vorspannen und Plakaten zu insgesamt elf Filmen des Regisseurs schuf er einen Stil, der dem Wiedererkennungswert eines Firmenlogos entsprach und für die gleichbleibende Qualität des Produktes bürgte. Augenblicklich war dem Zuschauer klar: „Das ist ein Preminger-Film."

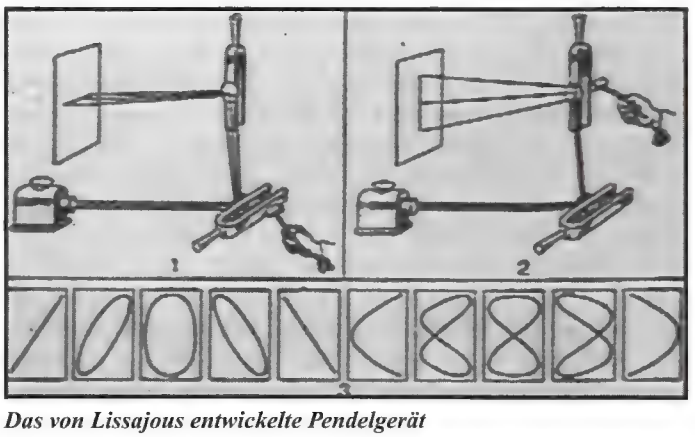
„Otto war ein großer Kunstliebhaber, ein connaisseur. Er sammelte Gemälde und war ein wahrer Kenner der Moderne, so daß er die Ästhetik graphischen Designs zu schätzen wußte. Diese Vorliebe hat mich sicher ermutigt, zunächst weiter in dieser Richtung zu arbeiten. Ich konnte darauf vertrauen, daß ihn meine Arbeiten ansprechen würden. Im übrigen lag es ja nahe, meine jahrelange Erfahrung als Graphiker auf den Film anzuwenden. Doch mit der Zeit habe ich mich immer weiter auf das zubewegt, was mir das Zentrum, das Wesen des Kinos zu sein scheint: den Realfilm. Er war von nun an mein Ausgangspunkt, um zu einer metaphorischen Aussage zu gelangen, die den Zuschauer provozieren sollte.

Der Film ist ein zeitliches Medium mit einer Abfolge von Ereignissen, die Graphik hingegen ein räumliches Medium ohne zeitliche Entwicklung. Deshalb ist das Verhältnis des Betrachters zum Werk in beiden Medien grundverschieden. Bei einer Graphik kann er selbst bestimmen, ob und wie lange er sie anschaut: Er kann sie mit einem flüchtigen Blick streifen oder sich in sie versenken. Der Betracher hat also die Kontrolle über das Verhältnis zum Werk.

Im Gegensatz dazu ist das Verhältnis des Films zum Zuschauer autoritär. Man geht ins Kino, setzt sich hin – und ist ein Gefangener. Theoretisch hat man die Möglichkeit, den Saal zu verlassen, aber fragen Sie sich doch selbst einmal, wann Sie das letzte Mal vorzeitig aus einem Film gegangen sind, egal, ob er Ihnen gefallen hat oder nicht. Dieses Maß an Kontrolle sollte man einkalkulieren. Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz und muß sich dieser Verantwortung stellen. Selbst wenn man Irritationen auslöst, löst man damit immer auch Emotionen aus: Sie mögen wütend, verunsichert oder gelangweilt sein, aber Sie bleiben in jedem Fall sitzen. Es besteht also ein entscheidender Unterschied."

Die Spiralformen in VERTIGO nehmen auf abstrakte Weise bereits den Sog der Ereignisse vorweg, in den der von James Stewart gespielte Held im Verlauf des Films immer tiefer hineingezogen wird.

„Ich war schon seit langem von diesen Formen fasziniert. Ein französischer Physiker des 19. Jahrhunderts namens Lissajous



Das von Lissajous entwickelte Pendelgerät

Die Eröffnungssequenz von* SECONDS *treibt eines der zentralen Themen in Bass' Werk auf die Spitze: die Verletzlichkeit der Augen.

stellte sie mit Hilfe eines Pendels her, das er zu wissenschaftlichen Zwecken konstruiert hatte. Wenn er es anstieß, zeichnete es bestimmte Formen auf das Papier. Ihre ästhetische Qualität beeindruckte mich so sehr, daß ich mir eine Abhandlung von Lissajous besorgte und sein Pendel nachbaute. Nun konnte ich meine eigenen Zeichnungen anfertigen. Als Hitch mich für VERTIGO *verpflichtete, lagen sie bei mir herum und waren in der Zwischenzeit in Vergessenheit geraten. Ich las das Drehbuch, und prompt fielen sie mir wieder ein: »Perfekt!«*

Daß sich diese Spiralformen aus dem Auge herausdrehen, ist für die Wirkung auf den Zuschauer ganz entscheidend. Wenn Sie eine Verletzung des Auges zeigen, erhalten Sie ein emotional stark aufgeladenes Bild, das uns wie kaum ein anderes berührt und verstört.

Das Auge ist ein hochempfindliches Instrument, von dem eine starke Faszination ausgeht. Es ist äußerst unangenehm und geht uns sehr nahe, mit anzusehen, wie es verletzt wird. Für mich ist es deshalb ein sehr nützliches Hilfsmittel. Leider wurde das Augen-Motiv schon so häufig benutzt, daß es zum Klischee geworden ist. Man muß versuchen, es so zu verwenden, daß es frisch und unverbraucht wirkt. In VERTIGO *funktionierte es deshalb so gut, weil ich es auf eine ungewöhnliche Weise einsetzte.*

Angesichts des häufigen Gebrauchs ist es dennoch erstaunlich, wie wenig das Augen-Motiv von seiner Wirkung eingebüßt hat. Darauf ist immer Verlaß, egal, wie man es verwendet. Um die Wirkung zu verstärken, muß man ihm jedoch ein Überraschungsmoment oder gar eine neue Dimension hinzufügen. Und darauf verstehen Elaine und ich uns recht gut."

Aus der sensationellen Eröffnungssequenz von* CAPE FEAR: *Vorahnungen des Bösen, Alpträume, die in Erfüllung gehen

Auf das Augen-Motiv hat Saul Bass im Laufe der Jahre immer wieder zurückgegriffen. Es ist eines der wenigen Bindeglieder zwischen seinen ansonsten höchst unterschiedlichen Arbeiten. Vorspanngestalter sind gezwungen, ihren eigenen Stil immer den Anforderungen des jeweiligen Films unterzuordnen.

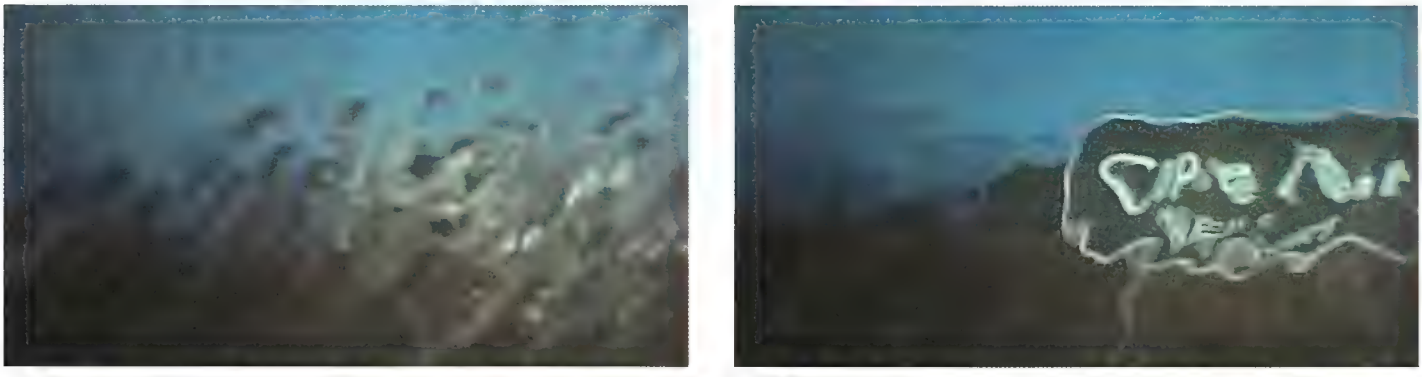
Die Titelsequenz, die Bass für SECONDS schuf, bereitet den Zuschauer auf die Verzerrungen und Deformationen vor, die den visuellen Stil des Films prägen werden. Im Vorspann zu CAPE FEAR kündigt Bass sogar schon die Gefahr an, die von De Niros Figur später ausgehen wird. – Wie genau kennt Bass einen Film, wenn er mit seiner Arbeit am Vorspann beginnt?

„Normalerweise liest man das Drehbuch, spricht mit dem Regisseur und versucht zu verstehen, wovon er erzählen will. Damit meine ich nicht allein die Geschichte, sondern auch den Subtext des Films, die Weltanschauung, die ihm zugrunde liegt. Während der Regisseur dann seinen Film dreht, arbeiten wir am Vorspann. Von Zeit zu Zeit sehen wir einzelne Ausschnitte, wie im Fall von CAPE FEAR, *den wir für Martin Scorsese gemacht haben. Da wurde uns die erste Rolle gezeigt, die letzte und noch eine weitere aus der Mitte des Films, für die wir eine Einstellung drehen sollten. Später, als die Musik aufgenommen wurde, konnten wir weitere Teile sehen, nie jedoch den ganzen Film. Es ist jetzt gerade eine Woche her, daß wir mit unserem Vorspann nach New York geflogen sind. Das war am Donnerstag, und am Freitag wurde er vor Martys Film geschnitten. Da haben Marty, seine Produzentin Barbara De Fina, die zugleich seine Frau ist, Elaine und ich zum ersten Mal den vollständigen Film gesehen. Das war sehr aufregend."*

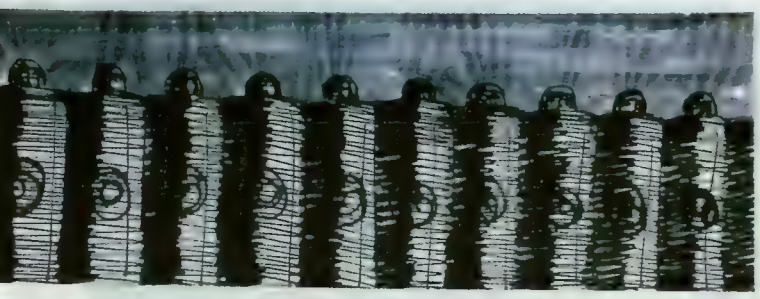
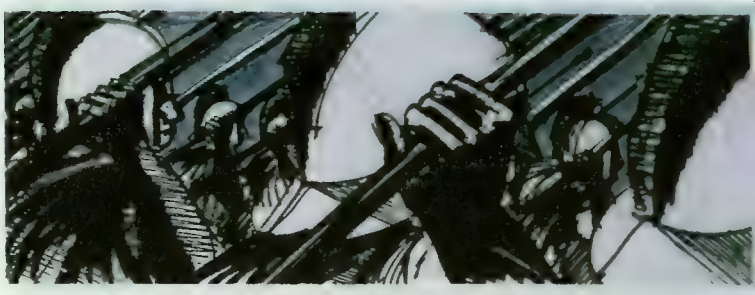
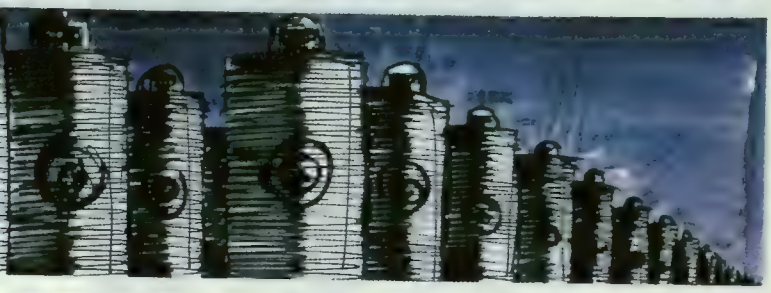
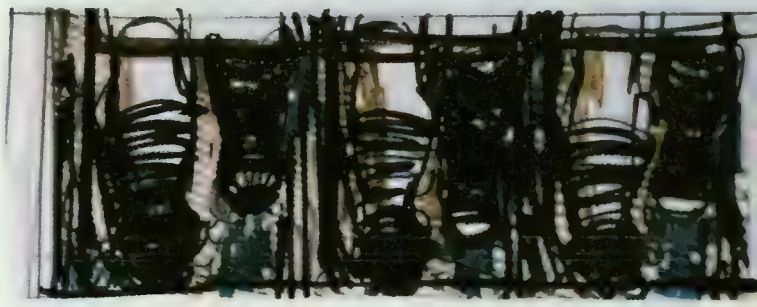
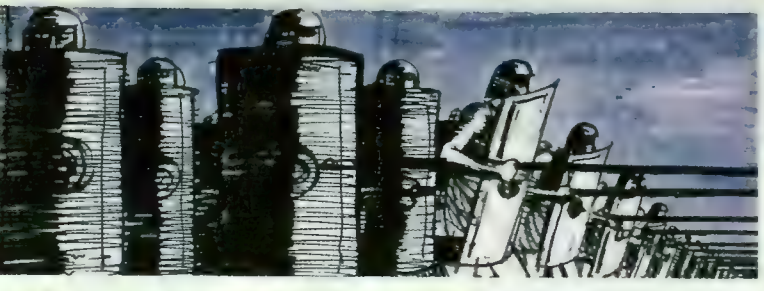
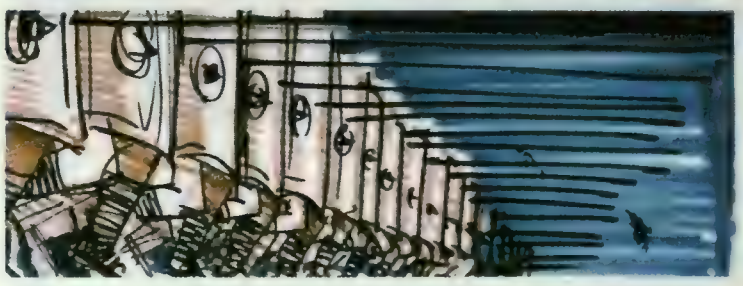
Nicht nur bei VERTIGO und CAPE FEAR ahnte Bass Details des fertigen Films mit erstaunlicher Präzision voraus. Im Vorspann von BONJOUR TRISTESSE inszenierte Bass ein kleines Melodram der Farben und Formen. Anfangs strahlen sie noch Wärme und Lebensfreude aus, zusehends verändern sie sich jedoch und lassen am Ende nur Kälte und Trauer zurück. So erlebt der Zuschauer eine Passage durch die Stimmungen des Films, der von dem tragischen Verlauf einer Dreiecksgeschichte erzählt.

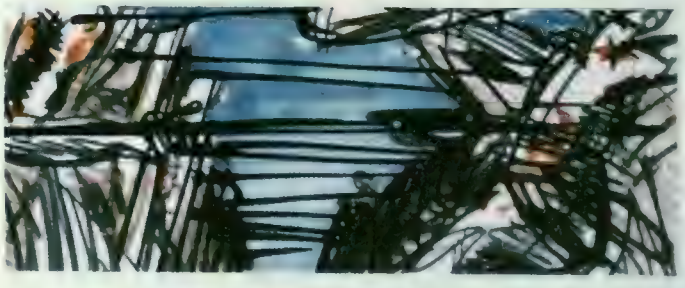
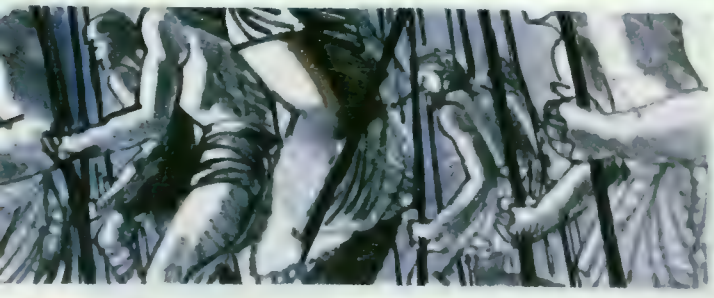
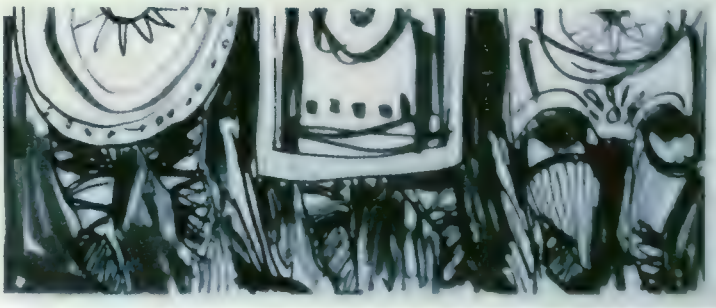
„Ich stelle mir zunächst die Frage: »Welche Eröffnung nützt dem Film am meisten?« Manchmal ist das ein Prolog, manchmal bietet es sich an, die Zeit vor der Geschichte zu rekapitulieren. In einem anderen Fall ist es eher angebracht, eine passende Metapher zu finden und den Film dadurch atmosphärisch vorzubereiten, ohne eine direkte Verbindung zur Geschichte herzustellen. Ich wähle die Einführung, die mir am effektivsten erscheint.

Die Montage, den Stakkato-Schnitt, schätze ich sehr. Ich mag es, Bilder aus vielen kleinen Einzelteilen zusammenzusetzen. Diesen Prozeß möchte ich mit der Arbeit an einem Mosaik oder einem Puzzle vergleichen. Die Fragmente fügen sich letztlich erst im Kopf des Zuschauers zu einem Gesamtbild zusammen und vermitteln ihm das Bewußtsein einer Totalität, die auf der Leinwand selbst nie ganz zu sehen ist. Das ist eine sehr dynamische Art der Kommunikation: Es entsteht eine besondere Spannung, die den Zuschauer viel stärker in den Film hineinzieht."

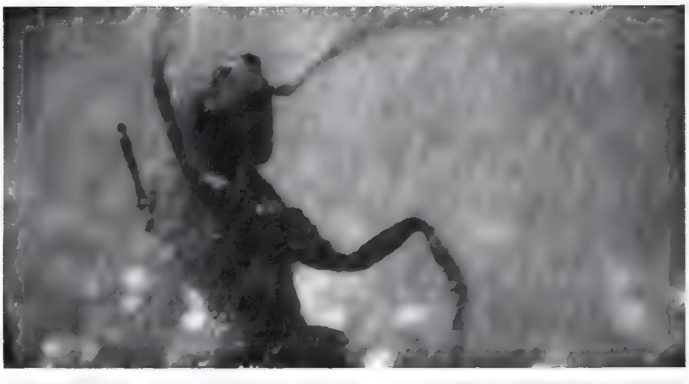


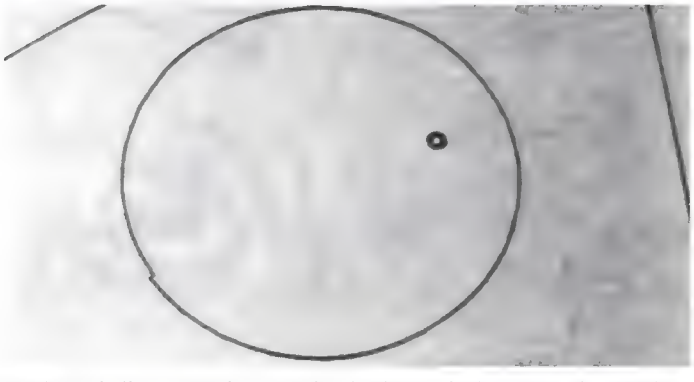
Ein Straßenschild, das aus dem Fluß auftaucht: Diese kurze Szene aus* CAPE FEAR, *die Bass drehte, leitet die Schlußphase des Films ein.

Bereits seit Mitte der 50er Jahre entwarf er für die Spielhandlung einzelner Filme aufwendige und komplexe Szenen, zum Beispiel den Ausbruch der Sklaven in SPARTACUS. Die berühmteste Sequenz ist zweifelsohne der Dusch-Mord in PSYCHO, der bislang immer dem Genie Hitchcocks zugeschrieben wurde. Genau den umgekehrten Weg, von der größten vorstellbaren Totalen zu der Großaufnahme eines winzigen Details, beschreitet Bass am Anfang seines einzigen abendfüllenden Spielfilms. Bass schlägt in PHASE IV den Bogen vom Weltall bis in den Ameisenbau und findet dort die kosmischen Strukturen wieder. Von nun an entfaltet sich ein spannungsvolles Wechselspiel zwischen Groß und Klein, zwischen Innen und Außen.





Während die Menschen noch glauben, sie könnten der Bedrohung durch die Ameisen wie in einem Duell gegenübertreten, verfolgen diese genau die umgekehrte Strategie: Einmal bilden sie eine lebende Kette und verursachen auf diese Weise einen Kurzschluß. Aus vielen kleinen Lebewesen setzt sich ein riesiger Organismus zusammen: In PHASE IV ist der Impressionismus nicht nur ein Erzählprinzip; er ist das Thema des Films.

„Bei PHASE IV *ging es uns vor allem darum, die verschiedenen Größen von Menschen und Ameisen einander gegenüberzustellen. Ich wollte den Zuschauer dazu bewegen, den Ameisen ebensoviel Verständnis und Mitgefühl entgegenzubringen wie den Menschen. Es schien mir eine interessante Umkehrung zu sein, zeitweise sogar die Ameisen mitleiderregender wirken zu lassen. Ich habe den Film jetzt nach zehn Jahren zum ersten Mal wieder gesehen und war verblüfft, wie diese Szene wirkt. Wenn die Ameisen ihre Artgenossen beerdigen, trauert man mit ihnen und ist wütend auf die bösen Menschen, die diesen armen Kreaturen so etwas antun konnten."*

Der wahre Grund, weshalb sich Bass mit den Ameisen identifiziert, ist jedoch, daß sie genau das gleiche tun, was er zeitlebens gemacht hat: Sie kommunizieren durch Strukturen und Formen.

Dies ist ein Auszug aus dem Manuskript des TV-Porträts „Vorspann – Zum Werk von Saul Bass", das 1992 im WDR ausgestrahlt wurde. Redakteur: Helmut Merker.
Wir danken für die Genehmigung zum Nachdruck.

2$ ... and change

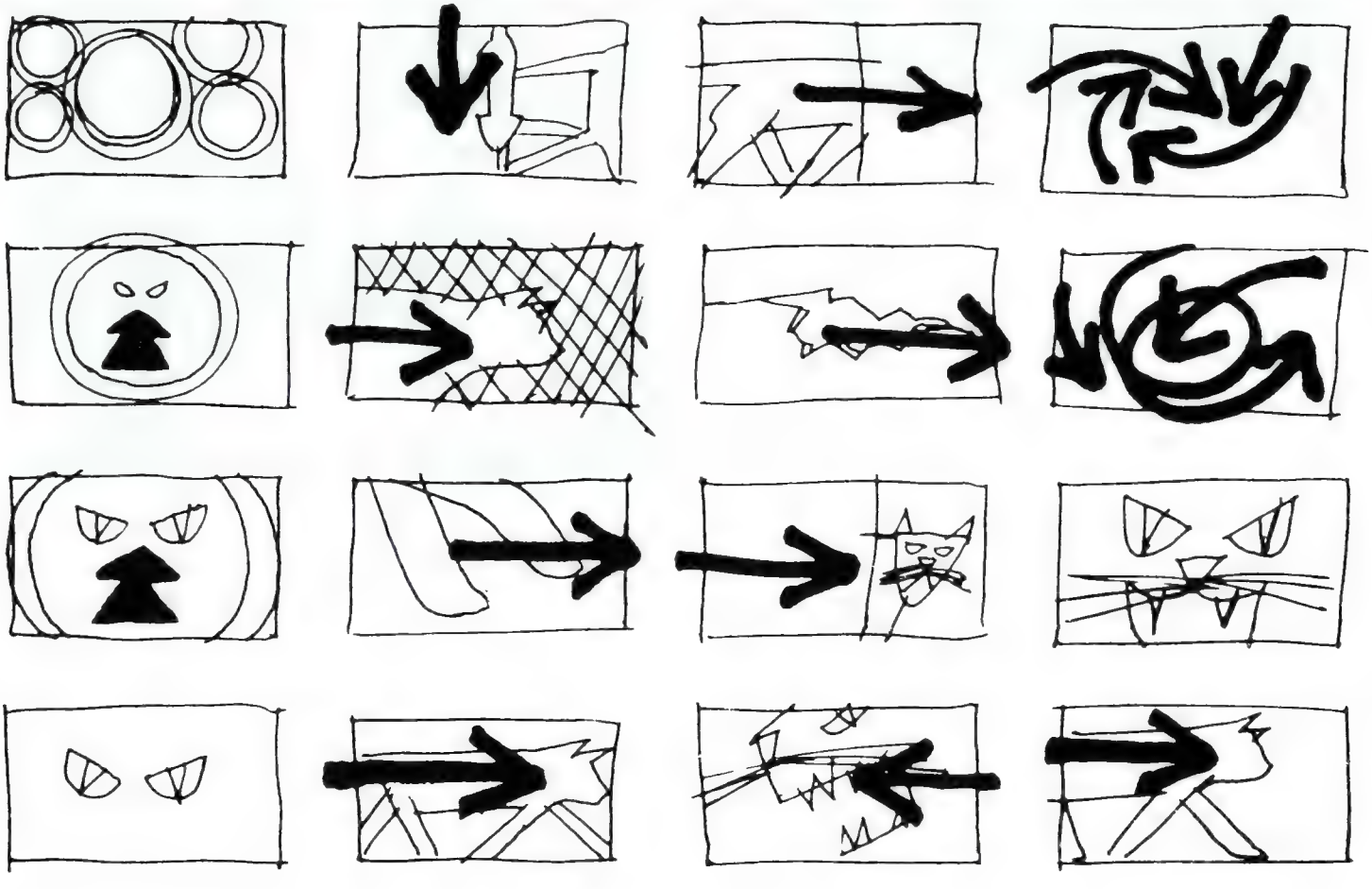
Der Stil eines glamourösen Minimalisten

Von Daniel Kothenschulte

Die Palette", schrieb Kandinsky, *„ist oft schöner als irgendein Bild."* Opern-Ouvertüren überflügeln bisweilen an Beliebtheit sogar die musikalischen Dramen, für die sie entstanden. Und im Kino sind Titelsequenzen, landläufig „Vorspänne" genannt, manchmal das Schönste am ganzen Film. In solch einem Fall ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß man es mit einem Titelentwurf von Saul Bass zu tun hat.

Am Anfang war das Licht: Kreise wurden zu drohenden Katzenaugen. Furchterregend und majestätisch durchmaß eine gewöhnliche Hauskatze den Bildkader, synchron zu stechenden Bigband-Synkopen. WALK ON THE WILD SIDE hieß der Film, doch nach gut einer Minute hatte man schon das Beste davon gesehen, nämlich den Titelvorspann von Saul Bass. Seine Kunst lebte von der Abstraktion des filmischen Sujets und der Klärung seiner Form. Indem er das Vertraute fremd erscheinen ließ, schuf er Embleme, so prägnant, daß sie untrennbar mit ihrem Gegenstand verschmolzen. *„Es ist die Verwandlung des Bekannten ins Unbekannte, des Gewöhnlichen ins Außergewöhnliche"*, sagte Bass im Fernsehporträt von Beier/Midding. *„Jeder kennt Katzen, aber ich zeige sie so, als würde man sie zum ersten Mal sehen."* Die englische Filmzeitschrift **SIGHT AND SOUND** veröffentlichte im Juni letzten Jahres eine amüsante Unterhaltung, die Bass mit Billy Wilder führte, einem seiner ersten Auftraggeber. Beide waren sich darin sehr schnell einig, daß das Publikum sich kaum für die Namen im Titelvorspann interessierte. Wilder: *„Glaubst du, die Leute gehen ins Kino, weil ein Joe Smenderinck etwas produziert hat? Die haben doch keine Ahnung, wer diese Leute sind."* Bass: *„Es hatte etwas mit diesen Zeilen zu tun, das mich zum Kino führte. Ich hatte das Gefühl, die Leute wollten (oder verdienten) mehr, als ein paar Namen am Filmanfang, die ihnen nichts bedeuteten."*

Namen am Filmanfang: Für THE SEVENTH YEAR ITCH entwarf Bass ein Memory-Spiel, das die ganze Scope-Leinwand in rote, gelbe und orange Flächen aufteilte. Nie konnte man wissen, welches Feld sich als nächstes öffnete. Billy Wilders Name aber sprang am Ende per Sprungfeder aus der Leinwand. Auch wenn für seinen eigenen Namen damals noch kein Kästchen reserviert war, zierte seine Signatur bald Filmplakate und weitere Titelsequenzen. Saul Bass wurde zum Synonym der künstlerischen Vorspanngestaltung schlechthin. Mit seinen originellen Titeln entfachte er eine Mode, der er sich schließlich selbst entzog, als die Auffälligkeit eines Vorspanns vom Film abzulenken drohte. Als ihn jemand nach den Realfilmtiteln in opulentem Technirama zu William Wylers THE BIG COUNTRY tadelte, dies sein kein echter „Saul Bass", entgegnete er empört: *„Was ist ein Saul-Bass-Titel? Es ist der Film, der zählt, und der Titel soll ihn unterstützen... Schicke Titel wurden eher modisch als*

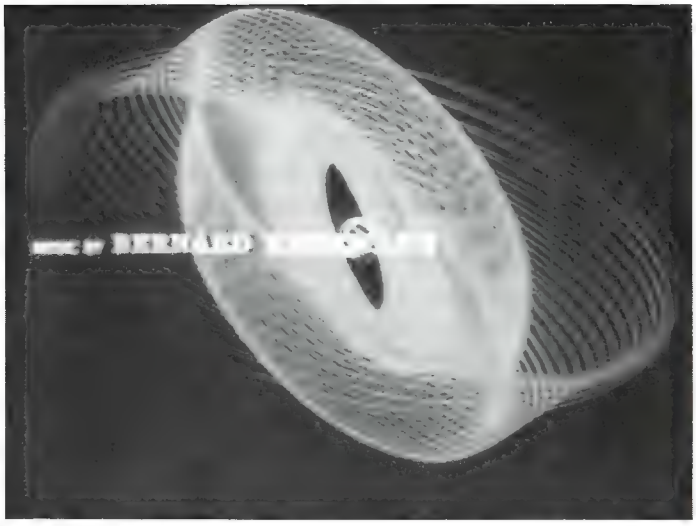


nützlich, und das war die Zeit, als ich mich zurückgezogen habe." Dabei wagt Bass auch hier einen hohen Abstraktionsgrad: Die dynamische Detailaufnahme eines rasant rotierenden Wagenrades trifft den Zuschauer direkt nach Öffnung des Kinovorhangs mit imponierender Wucht. Es folgen, nur als Schattenriß zu erkennen, galoppierende Pferdehufe. Erst jetzt gibt sich in einer schier grenzenlosen Totale ein Pferdegespann zu erkennen, dessen Räder graphische Spuren ins „weite Land" prägen. Wie in WEST SIDE STORY, wo er die konfliktreiche Geschichte des Zusammenlebens von Angelsachsen und Puertoricanern erzählt hatte, benutzte Bass hier den Titel als Prolog: Es war die dreimonatige Reise, die Gregory Peck zu Beginn der eigentlichen Filmhandlung bereits vollendet hat, die visualisiert werden sollte.

Titelaufträge für Penny Marshalls BIG und James Brooks' BROADCAST NEWS lockten Saul und seine Ehefrau Elaine in den Achtzigern allerdings aus der Reserve. *„Dann rief Marty an und fragte, ob wir für ihn Titel herstellen würden. Und man konnte darauf wetten, daß wir das wollten."* Für Scorsese schufen sie die Perlen ihres Spätwerks, die mysteriösen Wasserspiele für CAPE FEAR und die textile, morbide Blütenpracht für THE AGE OF INNOCENCE. Jeder kennt diese Blüten, möchte man in Abwandlung seines eigenen Wortes sagen, *„und doch ist es, als sehe man sie zum ersten Mal..."* Die Blüten stehen nicht allein als visuelles Bild für die Idee von „Unschuld", es ist der neugierige Blick, der ebenfalls diese Qualität besitzt. Dieses Kleinod verhielt sich zum folgenden Spielfilm, wie eine Miniatur zu einem Monumentalgemälde. Er stimmte das Publikum auf Scorseses Film ein, elegant wie ein kostbarer Bühnenvorhang. Der Reiz aber ist wie so oft bei Saul und Elaine Bass trügerisch. Ihre Bilder sich öffnender Knospen sind so schön wie der Tod – immer schneller sind die ihr Innerstes entblößenden Blüten ineinander geblendet, kopiertechnisch überlagert von seidenen Tüchern und Briefen in blaßblauer Frauenschrift. Die Insignien der Unschuld werden in gespenstische Spannung gesetzt. Die Dramatik der Inszenierung, hier evoziert allein durch die Rhythmik der Montage, wirkt wie ein sinnentleertes Ritual. So und nicht anders wird auch Scorsese das Sujet voller Tristesse im Spielfilm interpretieren: Der oberflächliche Glanz, in dem sich die porträtierte Gesellschaftsschicht sonnt, verweist in seiner Selbstinszenierung lediglich auf die Leere dahinter.

Den Abgrund im Schatten der Schönheit sichtbar zu machen, den Tod hinter dem Glück – Saul Bass hat diesem barocken Impetus in seinem Werk moderne Formen gegeben. So etwa im Haupttitel zu Hitchcocks VERTIGO: In extremer Nahaufnahme fährt die Kamera entlang des Gesichts einer Frau. Das Antlitz selbst scheint unbewegt, bis plötzlich der bildfüllend gezeigte Mund zusammenzuckt, synchron mit Bernard Herrmans pulsierender Musik. Der Blick des Objektivs wandert zu den uns nun zugewandten Augen, die sich gleichsam mechanisch für einen Moment zur Seite wenden. In der rechten Pupille (die Detailaufnahme ist jetzt blutrot viragiert) erscheint sodann, immer größer werdend, das titelgebende Wort VERTIGO, um danach hypnotischen, abstrakten Spiralformen Raum zu geben. Gegen den Uhrzeigersinn drehen sich diese Spiralen, ziehen den Betrachter noch stärker in ihren Bann als die stechenden Augen zuvor.

Im Experimentalfilm ist die Wirkung bewegter Spiralen als Bindeglied zwischen Flächigkeit und suggerierter Tiefe früh erkannt worden. Marcel Duchamp drehte in seinem ANÈMIC CINÉMA bereits 1926 Spiralen entgegen dem Uhrzeigersinn. Oskar Fischinger nannte einen seiner berühmtesten abstrakten Filme SPIRALEN. Bass hingegen stellt abstrakte Formen in einen gegenständlichen Kontext. Seine Zeichen sind lesbar wie die bekannten Piktogramme, die er während seiner Tätigkeit als Werbegrafiker für große Firmen erfand und die heute aus dem Alltag kaum wegzudenken sind. Oft allerdings besitzen die Zeichen mehr als eine Bedeutungsebene. Im Falle von VERTIGO steht die Spiralform, traditionell ein Zeichen für Unendlichkeit, für die Höhenangst und das Schwindelgefühl der von James Stewart verkörperten Hauptfigur. Darüber hinaus repräsentiert sie jenen fatalen Sog, den unglückseligen Strudel, in den ihn die kühle Schönheit



Kim Novaks ziehen wird. Natürlich erfahren wir dies erst im Laufe des Films; dennoch entfalten Bass' Zeichen bereits zu Beginn ihr Wirkungspotential. Fast immer gelingt es dem Künstler, die essentielle Grundstimmung eines Filmes zu erahnen und sie unüberhörbar anzuschlagen.

Die Beunruhigung, die von der Spiralform in VERTIGO ausgeht, vermittelt sich rein abstrakt, bedarf also nicht der Gegenständlichkeit des Spielfilms und der narrativen Erklärung. Im Laufe des Films verbindet sich das Vorspannmotiv dann mit den korrespondierenden Szenen der Spielhandlung zu einer kompositorischen Einheit. (Es war übrigens ein Zufall, daß auch Hitchcock zum Spiralmotiv in Kim Novaks Haarknoten und dessen Entsprechung auf einem Gemälde findet). So verrät Bass scheinbar alles, und doch nie zuviel. Auch wenn uns seine Titel in der Erinnerung wie die Vorwegnahmen der eigentlichen Filmerzählungen erscheinen, müssen wir uns doch eingestehen, ihre Rätsel zunächst nicht gelöst zu haben. Die Bass'schen Bild-Erfindungen wirken allerdings, auch zum Zeitpunkt, da wir ihre Bedeutung erkannt haben, nicht entmystifiziert oder banal. Die Ästhetik einer stilisierten Vereinfachung strebt Zeitlosigkeit an und hält auch einer wiederholten Betrachtung stand.

Bass begann seine Filmkarriere im Jahre 1954, als Otto Preminger ihn beauftragte, eine Titelsequenz für CARMEN JONES zu entwerfen. Dem Flammenmotiv, das er zeigte, folgten noch neun weitere Aufträge des kunstsinnigen Regisseurs. Preminger schätzte Bass auch als Plakatgestalter: Bass' markante Bilder wurden zu Piktogrammen, die allenthalben für Premingers Filme warben und diese so als Produkte des selben *auteurs* kenntlich machten – als *corporate identity* sozusagen. Der Erfolg,

Without you I'm nothing: Elaine Bass. Immer schon engste Beraterin ihres Mannes, wurde sie erst in den letzten Jahren in den Credits genannt.

Eine andere Form, Schizophrenie darzustellen: Bass läßt Linien nach links und rechts, oben und unten ausbrechen. Kein Zustand ist von Dauer.

den in den letzten Jahren Hollywood mit ganz auf ein einfaches Emblem konzentrierten Filmwerbungen hatte (z.B. BATMAN, HOOK) profitiert von der Pionierleistung Bass'. Man muß sich in Erinnerung rufen, daß zeitgenössische Filmplakate seinerzeit zumeist unter Überladenheit litten, im Bestreben nur ja keinen der im Film enthaltenen Schauwerte auszulassen. Bass nennt dies im Gespräch mit Beier und Midding den *"see-see-approach"*, vergleichbar dem Marktschreier auf dem Jahrmarkt. Bass setzte dagegen das modernistische Credo des *Weniger ist Mehr*. Nicht immer wurden seine simplifizierten Signets auch in Europa übernommen. Die stilisierte Leiche im Schriftzug zu ANATOMY OF A MURDER wurde hierzulande mit Schauspielerporträts „angereichert". Höhepunkt des Bass'schen Minimalismus war wohl sein Originalplakat zum Western THE MAGNIFICENT SEVEN. Bass erfaßt mit diesem Einfall nicht nur *Siebene auf einen Streich*, er verweist auch in der Wahl der japanischen Nationalfarben auf die Herkunft des Stoffes. Auch Kurosawa, der über das Remake verstimmte Regisseur der filmischen Vorlage, hätte daran gewiß seine Freude gehabt.

In formaler Hinsicht lassen sich drei Gruppen von Gestaltungsarten unter den Titelsequenzen von Saul Bass unterschieden: Reine (Lege-)Trickfilme (etwa THE MAN WITH THE GOLDEN ARM, PSYCHO, AROUND THE WORLD IN EIGHTY DAYS), Manipulierte Fotografie (etwa SECONDS oder CAPE FEAR) und Realfilm (A WALK ON THE WILD SIDE, THE BIG COUNTRY). Seine frühesten Arbeiten, die meisten der Preminger-Filme, sind Animationsfilme. Für den verinfachten Zeichen- und Lege-Trick (zumeist wurden bemalte Bildfolien auf dem Tricktisch gegeneinander verschoben) hatte sich seit Beginn der fünfziger Jahre der Begriff *"limited animation"* etabliert. Bass hat diesen Stil nicht erfunden, vielmehr schloß er sich einer Mode im Animationsfilm an, deren Anwendbarkeit für den Filmvorspann er entdeckte. Das progressive „UPA"-Studio hatte diesen Stil in Opposition zu Disneys Naturalismus sehr erfolgreich eingeführt: Die „UPA"-Zeichenrickserien mit MR. MAGOO oder GERALD McBOING BOING waren deutlich von moderner Kunst inspiriert: Matisse, Braque, Picasso und vor allem Raoul Dufy waren die Vorbilder. Ähnliches gilt auch für Saul Bass: Sein Vorspann zu BONJOUR TRISTESSE (1958) wirkt wie ein kurzer, abgeschlossener Trickfilm. Es handelt sich dabei jedoch keineswegs um ein Werk des abstrakten Films: Nachdem während der Darsteller-Credits rote Sterne die Leinwand erfüllt hatten, die an Hans Arp erinnerten, werden sie mit Aufscheinen des Titels durch blaue Blütenblätter ersetzt, unterlegt von melancholischen Streicherklängen. Plötzlich wenden sie sich aus ihrer Kleeblattanordnung in die Senkrechte, fallen ab von ihrem unsichbaren Zentrum. Die tropfenförmigen, parallel herabfallenden Blätter liest der Betrachter unwillkürlich als Regentropfen. Noch ein weiteres Mal ändert dieses Zeichen seine Konnotation: Den letzten Tropfen läßt Bass auf der schwarzen Bildfläche stehen, um ein Auge, dann ein weibliches Gesicht dazu zu setzen. Die Regentropfen sind nun zu Tränen geworden.

Bass hat hier mit einfachsten Mitteln eine Verwandlung suggeriert, die allein aus der Ambivalenz einer simplifizierten Grundform entsteht. Das Moderne an seiner Darstellungsweise ist der Verzicht auf jene Transformation, wie sie der klassische Zeichentrickfilm als originäre Gestaltungsmöglichkeit offeriert, indem er Gegenstände ihr Erscheinungsbild beliebig verwandeln läßt. Sergej Eisenstein, dessen Buch über Disney zu den bedeutendsten theoretischen Versuchen über den Animationsfilm gehört, schätzte die dort möglichen Metamorphosen als eine seiner eigenen Montagetechnik vergleichbare Kunst. Saul Bass' Modernität bestand im Mittelweg: Nicht die Form änderte er, sondern ihre Bedeutung. Wie bei Eisenstein hat das Bildzeichen eine ihm zugewiesene Bedeutung, die sich aber erst in der Reihung, im Zusammenspiel mit anderen Signifikanten, eindeutig definiert.

Im geschlossenen Zirkel der Filmavantgarde hat er sich nie zu Hause gefühlt. Auch wenn seine mikrospopischen Innenansichten in die Kunst filmischen Erzählens im besten Sinne als *cinéma pur* gelten dürfen, war Bass alles andere als ein Purist. Lange vor der Erfindung des Begriffs der Postmoderne war er ein Stilpluralist par excellence. Er schien sich einen diebischen Spaß daraus zu machen, immer wieder in einer scheinbar anderen Ästhetik zu arbeiten – und sich dennoch treu zu bleiben in seinem Versteckspiel des *"Now you see me , now you don't!"* Von den europäischen Pionieren des *cinéma pur* und des abstrakten Filmes unterscheidet Saul Bass sich nicht nur durch die zweckgerichtete, „angewandte" Perspektive seiner Kunst, sondern insbesondere durch Humor und Emotionalität: *"I use humour as a hilt and I think it's a wonderful vehicle for communication. Humour*

Die Menschen haben keine Chancen gegen die Ameisen, weil diese „sich selbst als winziges Teil eines komplexen Prozesses begreifen. Die Totalität, die sie dabei erreichen, als das, was Bass uns über die filmische Montage erklärt und in seinem Werk stets aufs Neue beweist: Das einzelne Glied gewinnt seinen Sinn erst im übergeordneten Zusammenhang."

is a marvelous leavening element in the acceptance and the exchange of thoughts and ideas and feelings" (zit. nach der Broschüre zur Braunschweiger Werkschau von 1991).

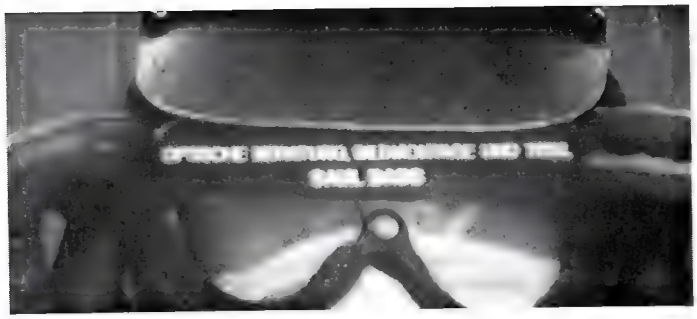
Der starke emotionale Appell von BONJOUR TRISTESSE, dieser Erzählung in Zeichen, erinnert an die „hand made films" Norman McLarens. Die Darstellungsweise des Gesichtes im Zentrum läßt aber auch an Pablo Picasso denken, der Vorder- und Seitenansicht innerhalb seiner Porträts beliebig kombinierte. Übrigens stammte auch für seinen zwei Jahre zuvor uraufgeführten Film LE MYSTERE PICASSO die Musik von Auric.

Ein Beispiel für Bass' Vorspanngestaltung mittels Realfilm ist WALK ON THE WILD SIDE (1962). Lichtkreise verdeutlichen sich zu einem Paar Katzenaugen (die Musical-Produzenten von *„Cats"* wurden hier fündig). Aus der Obersicht verfolgen wir eine schwarze Katze, die vertikal die Bildachse durchmißt. Man nennt diesen Blickwinkel auch Vogelperspektive, was hier die ungewohnte Haltung betont – welcher Vogel würde wohl eine Katze beobachten? Auch die folgenden, mit harten Schlagschatten fotografierten Einstellungen setzen auf größtmögliche Verfremdung. Furchterregend und majestätisch schreitet der sonst so arglose Hausgenosse einher, kongenial untermalt von Elmer Bernsteins Bigband-Jazz. Das Dekor, das scheinbar wie ein Hintergrundprosepekt hinter der Katze vorüberzieht ist rauh: Beton, Holz, Stacheldraht. Die Spannung, die Bass aufbaut, entlädt sich in einer blitzartigen Montage eines Kampfes mit einem weißen Artgenossen. Oft umfassen die Einstellungen nur Sekundenbruchteile. Danach schreitet das siegreiche schwarze Tier unbeschadet seines Weges im Rhythmus der ersten Bilder.

Diese Szene ist ein reines Montageprodukt, und sie wird auch Zweifler überzeugen, daß sie den gleichen Urheber hat, wie der berühmte „Mord unter der Dusche" in PSYCHO (1960). Doch auch wenn Saul Bass dieses Meisterstück weitestgehend selbst nach den eigenen Storyboards inszenierte, schmälert dies Hitchcocks Ruhm nicht – er immerhin ist der Anreger dieser Arbeit, und er wußte große Künstler, die in anderen Stilen arbeiteten als er selbst, für den Film zu gewinnen – wie zuvor Salvador Dalí, der eine Traumsequenz für SPELLBOUND schuf. Auch der Ausbruch der Sklaven in Kubricks SPARTACUS muß Bass zugeschrieben werden, ebenso die Actionszenen für Frankenheimers GRAND PRIX. Es sind Meisterwerke der Montage mit präzisen Detailaufnahmen. *„Ich hege eine große Wertschätzung für Montage, den 'Stakkato-Schnitt'. Ich mag es, Bilder aus vielen kleinen Einzelteilen zusammenzusetzen. Diesen Prozeß möchte ich mit der Arbeit an einem Mosaik oder einem Puzzle vergleichen. Die Fragmente fügen sich letztlich erst im Kopf des Zuschauers zusammen und vermitteln ihm das Bewußtsein für eine Totalität, die auf der Leinwand selbst nie ganz zu sehen ist."* Exemplarisch für dieses Anliegen ist Bass' einziger abendfüllender Spielfilm, PHASE IV. In dem Science-Fiction-Stoff geht es um Ameisen, die den Kampf mit dem Menschen aufnehmen. Dieser gelingt ihnen, weil sie sich selbst als winziges Teil eines komplexen Prozesses begreifen. Die Totalität, die sie dabei erreichen, ist nichts anderes, als das, was Bass uns über die filmische Montage erklärt und in seinem Werk stets aufs Neue beweist: Das einzelne Glied gewinnt seinen Sinn erst im übergeordneten Zusammenhang.

„Das Filmbild muß Graphik werden." Dieser Satz, den Hans Janowitz, Drehbuchautor des CALIGARI im Jahre 1919 notierte, gilt auch für das Werk von Saul Bass. *„Wenn man den Punkt der größtmöglichen Einfachheit erreicht hat, muß man ein provokatives Element hinzufügen, das meist aus einer Metapher oder Mehrdeutigkeit besteht. So wird das Bild weitaus komplexer, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Der Zuschauer sagt sich zunächst,* ach, das kenne ich ja. *Doch je länger er hinsieht, desto deutlicher erkennt er die Bedeutungen, die unter der Oberfläche eines Bildes verborgen sind und es für ihn interessant, ja geradezu unwiderstehlich machen."*

Diese formale Reduktion ging oftmals einher mit einer – angesichts der technischen Brillianz – schier unglaublichen Einfachheit in den Produktionsmitteln. Auch hier ist Bass ein wahrer Modernist: Es war nicht die Technik, sondern die Idee, die er ausstellte. Es ist ein verbreiteter Irrtum, daß visuelle Eleganz im Kino naturgemäß mit hohen Kosten verbunden sei. Darauf zielte eine abschätzige Bemerkung, die der *independant film maker* Jon Jost gegenüber Bass während einer Einführung von ALL THE VERMEERS OF NEW YORK auf dem Braunschweiger Filmfest tätigte: Am Ende eines Lamentos über die chronische Geldnot New Yorker Filmemacher fragte er Bass rhetorisch, sein Vorspann zu CAPE FEAR habe doch sicher mehr gekostet als Josts eigener, kompletter Film. Bass' lakonische Antwort war entwaffnend: Elaine und er hätten doch lediglich in ihrem Atelier ein paar Fotos durch ein Wasserbad gezogen, gut ausgeleuchtet, ein wenig geplanscht und die Kamera betätigt. Und auch das Budget wußte Saul Bass noch zu beziffern: *"Two dollars and change..."*



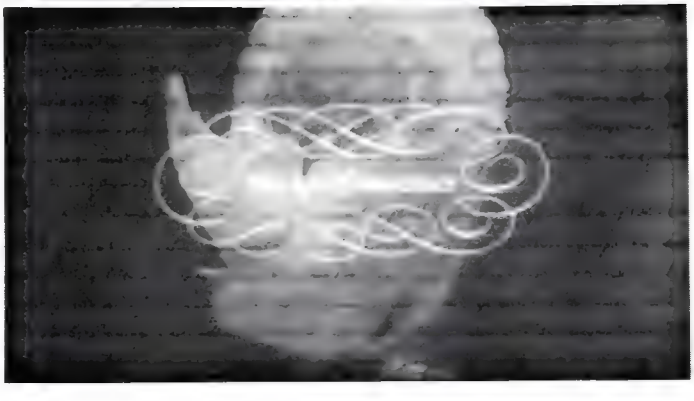
Filmographie

Titelsequenzen

1954 CARMEN JONES (Otto Preminger); **1955** THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (Der Mann mit dem goldenen Arm; Preminger); THE BIG KNIFE (Robert Aldrich); THE 7 YEAR ITCH (Das verflixte siebte Jahr; Billy Wilder); THE SHRIKE (Jose Ferrer); THE RACERS (Henry Hathaway); **1956** ATTACK! (Aldrich); STORM CENTER (Daniel Taradash); SAINT JOAN (Preminger); JOHNNY CONCHO (Don McGuire); **1957** EDGE OF THE CITY (Martin Ritt); AROUND THE WORLD IN 80 DAYS (In 80 Tagen um die Welt; Michael Anderson); BONJOUR TRISTESSE (Preminger); THE PRIDE AND THE PASSION (Stanley Kramer); THE YOUNG STRANGER (John Frankenheimer); **1958** THE BIG COUNTRY (William Wyler); COWBOY (Delmer Daves); VERTIGO (Aus dem Reich der Toten; Alfred Hitchcock); **1959** NORTH BY NORTHWEST (Der unsichtbare Dritte; Hitchcock); ANATOMY OF A MURDER (Anatomie eines Mordes; Preminger); SPARTACUS (Stanley Kubrick); **1960** PSYCHO (Hitchcock); OCEAN'S ELEVEN (Lewis Milestone); THE FACTS OF LIFE (Melvin Frank); **1961** EXODUS (Preminger); WEST SIDE STORY (Robert Wise & Jerome Robbins); SOMETHING WILD (Jack Garfein); WALK ON THE WILD SIDE (Edward Dmytryk); **1962** ADVISE AND CONSENT (Preminger); **1963** THE CARDINAL (Preminger); NINE HOURS TO RAMA (Mark Robson); IT'S A MAD, MAD, MAD, MAD WORLD (Stanley Kramer); THE VICTORS (Carl Foreman); **1965** IN HARM'S WAY (Preminger); BUNNY LAKE IS MISSING (Preminger); **1966** GRAND PRIX (John Frankenheimer); NOT WITH MY WIFE, YOU DON'T (Norman Panama); SECONDS (Frankenheimer); **1971** SUCH GOOD FRIENDS (Preminger); **1974** THAT'S ENTERTAINMENT, PART 2 (Gene Kelly); **1988** BROADCAST NEWS (James L. Brooks); BIG (Penny Marshall); **1989** THE WAR OF THE ROSES (Der Rosenkrieg; Danny DeVito); **1990** DUN-HUANG/THE SILK ROAD (Junya Sato); GOODFELLAS (Martin Scorsese); **1991** DOC HOLLYWOOD (Michael Caton-Jones); CAPE FEAR (Kap der Angst; Scorsese); **1992** MR. SATURDAY NIGHT (Billy Crystal); A RIVER RUNS THROUGH IT (Und aus der Mitte entspringt ein Fluß; Robert Redford/*nicht im Film verwendet!*); **1993** THE AGE OF INNOCENCE (Die Zeit der Unschuld; Scorsese); **1995** A PERSONAL JOURNEY THROUGH AMERICAN CINEMA (Scorsese & Colin McCabe); HIGHER LEARNING (John Singleton); CASINO (Scorsese)

Eigene Filme

1962 APPLES AND ORANGES; **1964** FROM HERE TO THERE; HISTORY OF ADVENTURE; PACKAGING STORY; THE SEARCHING EYE; **1968** WHY MAN CREATES; **1973** PHASE IV; **1977** ONE HUNDRED YEARS OF TELEPHONE; NOTES ON THE POPULAR ARTS; BASS ON TITLES; **1980** THE SOLAR FILM; **1982** THE QUEST.



WDR FERNSEHEN

Die originalen Filmposter können sie regelmäßig bekommen, wenn Sie sie bei folgender Adresse bestellen: *WDR-Filmredaktion, 50600 Köln*

Jean Seberg in „Außer Atem", 1960.

n im Dezember 1996

Film

1 So 14:15
Busby Berkeley
Spiel zu dritt
(Take Me Out to the Ball Game, USA 1949)
Sport und Musik, Baseball-Feld und Show-Bühne, schnelle Bälle und flinke Girls. Gene Kelly, Frank Sinatra und Esther Williams sorgen für Furore.

So 19:45
John Sturges
Die fünf Geächteten
(Hour of the Gun, USA 1967)
Immer wieder Wyatt Earp und Doc Holliday. Eine finstere Rachegeschichte, die dort beginnt, wo andere Western enden: am O.K. Corral.

2 Mo 0:15 / 1:50
FILMNACHT: „Anti"-Western und Western
Doc
(Regie: Frank Perry, USA 1970)
Duell in Diablo
(Duel at Diablo, Regie: Ralph Nelson, USA 1965)
Wyatt Earp – Doc Holliday / Indianer – Kavallerie.

Mo 23:00
Dokumentarfilme von Herbert Fell
Der Champagner-Springbrunnen/Sun City, Arizona
(Deutschland 1996/1993)
Freizeitplaner, eine blühende Branche; Seniorenstadt, Wüstenwunderland. Ordentliches Milieu, nette Leute, heile Welten.

3 Di 23:00
Erstaufführung: Harry Keller
Die Stimme im Spiegel
(Voice in the Mirror, USA 1958)
Eindrucksvolles Säuferdrama. Richard Egans alkoholische Höhenflüge und Abstürze, Walter Matthaus rüde Schock-Therapie.

4 Mi 21:15
Erstaufführung: Anthony Mann
Tag ohne Ende
(Men in War, USA 1955)
Koreakrieg, ohne Pathos, Sentimentalitäten und Sadismus. Männer auf schmalem Pfad, Leichen, sinnlose Orden und eine unerbittliche Erzählweise.

8 So 14:10
Anthony Mann
Fluch des Blutes
(Devil's Doorway, USA 1950)
Robert Taylor, Indianer: im Bürgerkrieg nutzt man seine Tapferkeit, auf der friedlichen Farm verwehrt man ihm die Bürgerrechte.

So 19:45
Douglas Sirk
Zeit zu lieben und Zeit zu sterben
(A Time to Love and a Time to Die, USA 1958)
Lieben, daß es wehtut, als Gegengift gegen Krieg. John Gavin und Liselotte Pulver, der Soldat und das Mädchen, und ringsum Haß, Gewalt und Bomben.

9 Mo 1:05 / 2:50
FILMNACHT: Rumänien
Das Duell/Die Unsterblichen
(Duelul/Ne Muratorii,
Regie: Sergiu Nicolaescu, 1981/1974)
Faschismus und Unterwelt in den 30er Jahren, Abenteuer und Heldenlegenden im 17. Jahrhundert.

Mo 23:00
Eyal Sivan
Yeshayahou Leibovitz (1. Teil)
(Itgaber, Israel/Frankreich 1992)
Philosoph, Politiker, Querdenker, ein streitbarer alter Herr und seine allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. (Fortsetzung in einer Woche)

10 Di 23:00
Josef von Sternberg
Anatahan
(Saga of Anatahan, USA/Japan 1953)
Auf einer Insel viele Soldaten und eine Frau: sie wird zum Katalysator von Intrigen, Haß, Mord. Ein Modell für Faszination, Imagination, Künstlichkeit.

11 Mi 21:15
Anthony Mann
Nackte Gewalt
(The Naked Spur, USA 1952)
Ein barbarisches Drama, ein Kopfgeldjäger am Rande des Irrsinns, ein Hollywoodstar in einer seiner größten Rollen: James Stewart.

12 Do 0:05
EXPERIMENTE: Jan Swankmajer
Tücken des Gesprächs/Das kleine Fressen/Platzangst
(CSSR 1982 /CSFR 1989)
Über die Hindernisse auf der Reise aus dem Sozialismus in die Freiheit.

15 So 14:15
Richard Thorpe
Drei kleine Worte
(Three Little Words, USA 1950)
Fred Astaire und Red Skelton als Komponistenpaar Bert Kalmar und Harry Ruby. Vera-Ellen und Arlene Dahl bringen sie noch mehr in Schwung.

So 19:45
Barry Levinson
Good Morning, Vietnam
(USA 1987)
Robin Williams als Discjockey des Soldatensenders in Saigon: mit anarchistischen Eskapaden vor dem Mikrofon gegen einen sinnlosen Krieg.

16 Mo 0:50
Jean Larriaga
Blutiger Lohn
(Les Parts des lions, Frankreich 1971)
Charles Aznavour gewinnt einen Literaturwettbewerb und raubt eine Bank aus. Letzteres ist einträglicher und verhängnisvoller.

Mo 23:00
Eyal Sivan
Yeshayahou Leibovitz (2. Teil)
(Itgaber, Israel/Frankreich 1992)
Am Anfang stellt er fest, der Mensch habe keine Mission. Die Aufgabe seines Lebens aber war: sich einmischen, sich mit allen anlegen.

17 Di 23:00
Robert Aldrich
Hollywood-Story
(The Big Knife, USA 1955)
Hysterische Männer, entschlossene Frauen, ein Star und lauter Opfer Hollywoods: Jack Palance, Rod Steiger, Ida Lupino, Shelley Winters, Jean Hagen.

18 Mi 21:15
Anthony Mann
Winchester 73
(USA 1950)
Ein Gewehr wandert von Hand zu Hand, und der beste Partner der Hauptfigur ist James Stewart.
23:30 *Filmtip*: Wong Kar-Wai, „Fallen Angels".

22 So 14:15
Tay Garnett
Das Haus der sieben Sünden
(Seven Sinners, USA 1940)
Marlene Dietrich tingelt durch die Südsee, immer auf ihren schlechten Ruf bedacht. John Wayne ist fasziniert.

So 19:45
Douglas Sirk
Solange es Menschen gibt
(Imitation of Life, USA 1958)
Leben oder Imitation, Taten oder Träume, schwarz oder weiß, Familie oder Karriere: Frauen vor ruinösen Entscheidungen.

23 Mo 0:50
David Miller
Eiskalte Rache
(Sudden Fear, USA 1952)
Mörderisches Katz- und Mausspiel zwischen erfolgreicher Bühnenautorin und mittelmäßigem Schauspieler. Mit Joan Crawford und Anthony Quinn.

Mo 2:35
Lance Comfort
Tochter der Finsternis
(Daughter of Darkness, England 1948)
Irisch bizarr und mörderisch nymphomanisch schwingt sich ein Dienstmädchen auf ihrem Rachefeldzug zur Herrin der Männerwelt auf.

24 Di 19:20
Paul Verhoeven
Vergiß die Liebe nicht
(Bundesrepublik Deutschland 1953)
Luise Ullrich, Paul Dahlke, Will Quadflieg. Ehe- und Familienkomödie. Angemessen heiter und doch besinnlich.

25 Mi 9:00
Mario Monicelli
Diebe haben's schwer
(I soliti ignoti, Italien 1958)
Eine Geldschrankknackerbande der besonderen Art: Vittorio Gassmann, Marcello Mastroianni, Totò, Renato Salvatori, Claudia Cardinale.

Mi 12:45
Fosco und Donatello Dubini
Jean Seberg – American Actress
(Deutschland 1995)
Der Aufstieg wie eine Hollywoodlegende und das schreckliche Ende eines in die Öffentlichkeit gezerrten Privatlebens.

Mi 20:15
Alfred Hitchcock
Der unsichtbare Dritte
(North by Northwest, USA 1959)
In schwindelerregendsten Situationen, vor undurchsichtigsten Agentenrätseln behält Cary Grant meistens seine sarkastische Gemütsruhe.

Mi 23:50
Mark Rappaport
Aus den Tagebüchern der Jean Seberg
(From the Journals of Jean Seberg, USA 1995)
Die Heilige Johanna und die Ikone der Nouvelle Vague. Bonjour Tristesse. Mary Beth Hurt in der Rolle der Jean Seberg.

26 Do 1:30 / 3:00 / 4:45
FILMNACHT: Die Marx Brothers (1)
Skandal in der Oper
(A Night at the Opera, Regie: Sam Wood, USA 1935)
Ein Tag beim Rennen
(A Day at the Races, Regie: Sam Wood, 1937)
Die Marx Brothers im Zirkus
(At the Circus, Regie: Edward Buzzell, 1939)

Do 14:55
Curtis Bernhardt
Beau Brummell – Rebell und Verführer
(Beau Brummell, USA/England 1954)
Stewart Granger, Dandy, Höfling, Schwerenöter. Elizabeth Taylor ist seine Traumlady, Peter Ustinov als Prince of Wales sein Rivale.

27 Fr 1:20 / 2:40 / 4:00
FILMNACHT: Die Marx Brothers (2)
Go West
(Regie: Edward Buzzell, 1940)
Die Marx Brothers im Kaufhaus
(The Big Store, Regie: Charles Riesner, 1941)
Die Marx Brothers im Theater
(Love Happy, Regie: David Miller, 1949)

28 Sa 20:15
John Sturges
Gesprengte Ketten
(The Great Escape, USA 1962)
Klassischer Thriller über die Flucht aus deutscher Kriegsgefangenschaft. Steve McQueen, James Garner, Charles Bronson, James Coburn, R. Attenborough.

29 So 9:15
Hans H. Zerlett
Arzt aus Leidenschaft
(Deutschland 1936)
Albrecht Schoenhals ist der Berliner Chirurg Dr. Felgentreu. Die medizinische Forschung, die Liebe und ein dunkles Geheimnis bedrängen ihn.

30 Mo 14:55
Maurice Elvey
Ungeduld des Herzens
(Beware of Pity, England 1946)
Melodram um Liebe und Mitleid nach Stefan Zweigs Roman. Mit Lilli Palmer als gelähmter Baronesse und Albert Lieven als Leutnant.

Mo 16:35
Gene Feldman
Anthony Quinn – ein Original
(Anthony Quinn – An Original, USA 1990)
Lust for Life, Attila und Alexis Sorbas, Zampano und Auda Abu Tayi, Gewinner zweier Oscars als „Supporting Actor".

Mo 23:00
Allen Baron
Explosion des Schweigens
(Blast of Silence, USA 1960)
Ein Profi-Killer, ein simpler Weihnachts-Job, ein Mord in New York. Unverhofft kommt die Krise. Der vielversprechende Beginn eines Regisseurs.

31 Di 14:20
Norman Jewison
Anatevka
(Fiddler on the Roof, USA 1971)
Der jüdische Milchmann Tevje und seine fünf Töchter in dem kleinen ukrainischen Dorf. Menschlich, musikalisch, tragisch und komisch.

Di 19:45
Luis Mandoki
Blondinen küßt man nicht
(Born Yesterday, USA 1993)
Don Johnson soll Melanie Griffith ein wenig mehr Bildung und Klasse vermitteln. Resultat dieses Lernprozesses: ein Fest für alle Sinne.

Allen Filmfreunden ein fröhliches Weihnachtsfest und ein gutes neues Jahr. Auch im Jahre 1997 wird für uns „cineastisch" weiterhin kein Schimpfwort sein; allerdings werden wir *das* gültige Rezept für den Erfolg eines Filmprogramms immer noch nicht finden. Es gibt nämlich nur ein Rezept für den Mißerfolg: alle zufriedenstellen zu wollen. Dennoch werden wir unser Bestes versuchen – demnächst auch im Rahmen eines neuen, noch wundervolleren Programmschemas. Darin finden Sie am Donnerstag den garantiert neunzig Minuten langen Krimi um viertel nach acht und den Dokumentarfilm um 23.00 Uhr. Der Rest konzentriert sich aufs Wochenende: für den Filmfreund, die ganze Familie und für die einsamen Herzen, für den Nachtschwärmer und für den Action-Fan. Ein erster Höhepunkt sollte der schöne Film „Haut Bas Fragile" von Jacques Rivette sein, aber Vorsicht, Überlänge!

Car – Crash –

Ulrich von Berg kennt kein Tempolimit für seine Gedanken über Autos, James G. Ballard und die Verfilmung vom...

„Fährt die Kutsche ohne Pferd, kommt viel Unglück in die Welt."
(Aus den Prophezeiungen der Mutter Shipton, Ursula Southail von Knaresborough, Yorkshire, 1438–1561)

„Was wir brauchen, ist eine richtige Wirtschaftskrise, damit sich nicht mehr jeder Idiot ein Auto leisten kann."
(Dennis Hopper in WHITE STAR)

"And like a car you're pleasing to be hold /I'll call you Jaguar, if I may be so bold"
(Marc Bolan in *„Jeepster"*. Später kam er bei einem Verkehrsunfall ums Leben – allerdings in einem *Mini Cooper*)

„In Cronenbergs Arbeiten scheint es mir durchweg eine Vermischung des intellektuellen Anspruchs (was die Filme als ihr Anliegen aussprechen) mit der widerwärtigen und obsessiven Bildwelt (was die Filme tatsächlich tun) zu geben."
(Robin Wood)

Seit Jahren wohl keiner Pressevorführung mehr so ungeduldig entgegengefiebert. Dann kommt man aus dem Kino, die Eingeweide noch zusammengestaucht, als hätte man zu oft zu früh in den fünften Gang hochgeschaltet, da beginnt es im Kopf schon auf mehreren Ebenen wild durcheinanderzurattern, so wie es sein sollte und wie es viel zu selten passiert: Das reicht von *„Mein lieber Herr Gesangsverein, ist diese Deborah Unger ein scharfes Luder"* (drei Wochen später haut sie mich in NO WAY HOME – ebenfalls ein großer Film – erneut um, und ich komme sogar noch in den Genuß, mit dem Regisseur Buddy „Combat Shock" Giovinazzo zu zechen, wobei ich ihm natürlich das eine oder andere Anekdötchen bezüglich der Dame entlocke) über die unvermeidliche Abklopferei, ob und in wie weit der Film auch der Vorlage (die ich selbstredend extra noch mal für die Vorführung verschlungen habe) gerecht wird, bis zu den Befürchtungen: *a)* daß jetzt wieder die denkbar falschesten Leute in die Welt hinausblöken werden, daß mal wieder ein „Kultbuch" (ziehe ich meine 1990 erworbene Nummer 351 der 1985 erschienen, auf 1000 Exemplare limitierten und durchnumerierten, von Joachim Körber fulminant übersetzten Hardcover-Auflage aus der *Edition Phantasia* hervor, dann kann der Kult bisher ja nicht so fürchterlich groß gewesen sein!) in einen „Kultfilm" verwandelt wurde – da, schon passiert's und zwar im unsäglichen ZDF-Filmmagazin „Apropos Film", das im Hintergrund läuft und wo die Kinoneuheiten immer in dämlichster Stiftung-Warentest-Manier in schnellverdaulichen Appetithäppchen gereicht werden; und *b)* daß der Film, hat er nur halbwegs Erfolg, von der eingeschworenen Gemeinde der Autofeinde als Munition mißbraucht werden wird. Im Gesichtsausdruck einiger Figuren, die hinter mir aus dem Kino schleichen, meine ich, schon lesen zu können, wie sie solche Attacken planen.

Fortsetzung auf Seite 66

- Cronenberg

...besten kanadischen Regisseur, der auch diesem Stoff seine Sicht eingehaucht hat ■ Ein Interview von Chris Rodley

Sie sagten, es werde nicht gemacht. Sie sagten, es könne nicht gemacht werden. Sie sagten, es solle nicht gemacht werden. Aber das Unvermeidliche ist geschehen. In einem Zeitlupen-Autounfall im Telepod aus THE FLY sind der Regisseur David Cronenberg und der Autor J.G. Ballard endlich verschmolzen. Das Ergebnis erschien im Mai in Cannes: CRASH, ein Spielfilm, der dazu bestimmt ist, für Sitzgurte jene Rolle zu erfüllen, die James Dean für Jeans hatte.

Wenn Cronenbergs Adaption von William S. Burroughs' **The Naked Lunch** überfällig erschien, dann sieht und fühlt sich seine Verfilmung von Ballards Roman aus dem Jahr 1973 an, als sei sie vor langer, langer Zeit in einem parallelen Universum gemacht worden. Denn man wird zwangsläufig erschüttert durch das überwältigende Gefühl, daß es sich hierbei um einen frühen Cronenberg handelt. Starr, unverfälscht, reuelos und ausgesprochen provokativ.

Für diejenigen, die mit dem heißen, absolut originellen Buch von J.G. Ballard nicht vertraut sind: Es erzählt die Geschichte von James Ballard (James Spader) und seiner Frau Catherine (Deborah Unger). Fixiert auf zwanghafte Sexpraktiken mit Fremden, vergleichen sie Aufzeichnungen, suchen nach irgendeiner physischen Erfahrung, die einen Sinn macht, in der trostlosen, emotionslosen Welt mehrspuriger Freeways. Ballard begegnet Helen Remington (Holly Hunter), nachdem er bei einem Unfall in ihr Auto gedonnert war und dabei ihren Ehemann getötet hatte. Ihr gemeinsamer Unfallopfer-Status führt sie zusammen, liefert sie schließlich der sumpfigen Welt des pathologischen Vaughan (Elias Koteas) aus.

Als abtrünniger Wissenschaftler und Führer einer merkwürdigen unterirdischen Gruppe ist Vaughan nur in der Lage, sexuelle Erfüllung zu finden, wenn er mit Autofahrern auf den Schnellstraßen rund um Heathrow zusammenknallt. Seine zerfledderten Ledersitze riechen nach muffigem Sperma. Sein Schwanz reagiert nur auf verbogenes Metall, wunderschön geformtes Chrom, Scherben von Windschutzscheiben und Blut auf Instrumententafeln. Er fotografiert Unfallorte und Opfer und träumt vom ultimativen Orgasmus: einen Rolls Royce zu rammen, in dem Liz Taylor sitzt.

Im Film verbringt seine Bande von vernarbten, halbverstümmelten Unfallopfern (einschließlich Rosanna Arquette) ihre Zeit mit dem Betrachten von Videos simulierter Unfälle, Ficken im Auto oder der Teilnahme an Vaughans eigenen „illegalen" Performances – zum Beispiel der Inszenierung von James Deans „Tod durch Porsche" (eine brillante Ergänzung durch Cronenberg). Ballard, seine Frau und Helen Remington werden alle in Vaughans verrückten Orbit gezogen und zu seinem Traum einer neu konzipierten Beziehung zwischen Fleisch und Metall, Mensch und Maschine.

Der Anfang vom Ende des normalen Lebens von James Ballard (James Spader): Nach dem Unfall, der ihn in ungekannte Ecken der Lust treibt.

Das Buch war (und ist) schockierend, egal, von welchem Gesichtspunkt aus man es betrachtet. Ballard verkündete in seinem Vorwort zur französischen Ausgabe stolz, daß es sich um *„den ersten auf Technologie basierenden pornographischen Roman"* handele, in einer Zeit, bevor das Wort Pornographie seinen eigenen Prozeß der Veränderung erfuhr. Es erschien gut durchkalkuliert, den Helden der Geschichte nach ihm selbst zu benennen, um den Leser durch die Gegenüberstellung der Hardcore-Fantasy/Realität zu schockieren. Der Autor legte seine eigene imaginäre Welt absolut offen.

Das Szenario des Romans, in dem Menschen ihre Gedanken, Körper und Sexualität an der dominierenden Technologie ausrichten, war immer perfektes Cronenberg-Material. *Und* es hatte Aspekte, die persönliche Interessen des Regisseurs an Autos befriedigen können (er ist Amateurrennfahrer).

Obwohl das Buch in London spielt, sind die Fahrzeuge oft amerikanischer Herkunft (Vaughan fährt einen 63er Lincoln, das Auto, in dem Kennedy ermordet wurde). Es erscheint wie die Zukunft, ist aber in die Vergangenheit eingetaucht. Ballards Version von Science Fiction ist zu sehr Jetzt. Die zerstörerische Vision des Romans wirkt in den 90ern genauso zeitgemäß wie in den 70ern.

Der Film verlegt die Geschichte in die Heimatstadt von Cronenberg, Toronto, die archetypischste aller nordamerikanischen Städte. Irgendwie der perfekte quasi-Sci-Fi-Hintergrund. Im Nirgendwo. Zeitlos. Eine phantastische Lösung für das Empfinden des Romans für Amerika und seiner sehr speziellen Beziehung zum Auto und seiner Entwicklung.

Absolut loyal gegenüber der kargen, hemmungslosen Vorlage, ist es um eine Reihe mitunter perverser, mitunter freudloser, mitunter verbal ausufernder Sexszenen herum strukturiert. Die Darsteller paaren sich in unterschiedlichen Zusammensetzungen. Seit Udo Kier in Andy Warhols FLESH FOR FRANKENSTEIN sein eigenes Monster gevögelt hat, hat das Publikum nicht mehr Zeuge der erotischen Möglichkeiten sein dürfen, die eine offene Wunde bietet: Für Cronenberg ist es ein neues Sexualorgan.

CRASH brachte offensichtlich für jeden Finanzier ganz spezifische Probleme. Das 9-Millionen-Dollar-Budget des Films kam schließlich von *Alliance*, einem von Kanadas größten Film- und Fernsehproduzenten. Die französische Firma UGC, die ein Abkommen mit dem Produzenten Jeremy Thomas hatte, ging vorzeitig von Bord. Mit Ausnahme von THE FLY war die Finanzierung eines David-Cronenberg-Films nie einfach. Es wird gemunkelt, daß einige Verantwortliche bei *Fine Line*, dem amerikanischen Verleih des Filmes, das Ergebnis als „moralisch verwerflich" einstuften. Sie werden damit nicht allein bleiben. CRASH ist in den Staaten NC-17, wodurch ein zusätzliches Problem entsteht, weil *Blockbuster Video*, eine Kette, die 25% des Videomarktes in Nord-Amerika kontrolliert, sich weigert, NC-17-Filme zu führen. Daher wird es eine spezielle Video-Version geben, deren Länge der Regisseur auf 40 Minuten schätzt.

Natürlich ist Zensur nichts Neues für Cronenberg, sowohl ökonomischer als auch anderer Art, und es scheint, als ob er sich darauf vorbereite, mit CRASH nochmals gegen alles anzukämpfen. Er ist zurück, und die Signale (die in letzter Zeit vielleicht ein wenig schwach waren), sind wieder laut und klar: *„Ich will das Unzeigbare zeigen. Das Unaussprechliche aussprechen."* CRASH ist ungefilterter Cronenberg. Nichts Überflüssiges. Keine Gnade. Kein Ausweg.

STEADYCAM: *Aus großartigen Büchern werden oft sehr schlechte Filme. Ballards* **CRASH** *ist so einzigartig und eine derart in sich selbst abgeschlossene Vision, daß es wie eine entmutigende Herausforderung erschienen sein muß.*

David Cronenberg: Es ist zudem hermetisch verschweißt. Aber da war auch etwas, das mir den Eindruck gab, daß es sich anbot, destilliert und zu einem Film umgeschrieben zu werden. Da kann man sich nur auf seinen Instinkt verlassen. Als ich endlich anfing, es zu schreiben, war ich verblüfft, wie einfach es lief. Ich dachte, ich würde eine Menge mehr seltsame Dinge tun, etwa andere Charaktere erfinden oder Strukturen ändern. Aber es lief auf eine sehr unverfälschte Form hinaus. Was übrigblieb, war nicht nur die Essenz des Buches, sondern eine lebendige Sache mit eigenem Existenzrecht.

Bei THE NAKED LUNCH *haben Sie gesagt, es sei eine Frage des richtigen Zeitpunkts, eine Filmadaption zu machen. Sie mußten es so lange liegen lassen, bis Sie fühlten, sich mit dem Material auseinandersetzen zu können. War es bei* CRASH *genauso?*

Ich legte das Buch beiseite, bevor ich es zu Ende gelesen hatte, da ich mich davor fürchtete, es gleich zu einem Film verarbeiten zu wollen. Das war wahrscheinlich die Zeit des Reifeprozeßes: zwischen der Zeit, als ich es noch nicht zu Ende gelesen hatte, und als es dann soweit war. Aber dann habe ich einige Jahre lang nicht mehr daran gedacht. Ich vermute, es brauchte diese Zeit, um sich zu festigen.

Ist es Ihnen gelungen, aus der Buchvorlage einen Cronenberg-Film *zu machen?*

Jeden Tag triffst Du tausende Entscheidungen, was einen Film ausmachen soll. Es ist schwierig sich vorzustellen, daß es nicht ein Teil von mir ist. Ich denke, dies ist eine gelungene Fusion von Ballard und mir. Wir stimmen so erstaunlich überein. Wir verstehen vollkommen, was wir beide tun. Bis hin zu dem Punkt, daß er den Hauptcharakter 'James Ballard' nannte. Für mich war es nie eine Frage, daß ich diese Figur nicht James Ballard nennen würde. Ich wußte, warum er das tat. Einigen Leuten mag es merkwürdig vorkommen. Es *ist* recht ungewöhnlich. Es mag beispiellos für einen Autor sein, ein Buch wie **CRASH** zu schreiben und die Hauptfigur nach sich selbst zu benennen. Mir erscheinen all diese Dinge stimmig.

Sie und Burroughs sind sehr verschiedene Menschen, denn Burroughs lebte *seine Bücher. Ist Ihnen Ballard näher? Er hat immer unterschieden zwischen seiner imaginären und der 'gewöhnlichen' täglichen Existenz.*

Ich glaube, das ist richtig – obwohl ich nicht weiß, ob ich in Shepperton leben könnte. Aber selbst wenn Sie mit Burroughs redeten, würde er sagen: „Sehen Sie mal, ich habe 70 % meines Lebens damit verbracht, am Tisch zu sitzen, also wie aufregend ist das?" Und jetzt lebt er in Lawrence, Kansas. Das läßt Toronto im Vergleich abenteuerlich erscheinen. Aber ich weiß, was Sie meinen. Der Ballard-Darsteller im Film hätte genausogut David Cronenberg heißen können, und es wäre für mich die gleiche Beziehung gewesen wie jene der Filmfigur Ballard zum Autor Ballard.

Vaughan (Elias Koteas, r.) nimmt die Witterung bei James auf.

Das Drehbuch zu CRASH *umfaßt nur 77 Seiten. War das beabsichtigt?*

Ja. Ich habe das schon einige Male gemacht. Das ist ein Teil dessen, was meine Stärke als Produzent/Regisseur ausmacht. Es ist eine Frage der Kontrolle. Ich drehe sehr langsam, mit großer Beachtung von Details. Es ist mir lieber, mich mikroskopisch auf 77 Seiten zu konzentrieren. Ich bevorzuge es, das Skript richtig runtergekocht zu haben.

Es ist auch eine Frage des Budgets. Hätte ich eine 120-Seiten-Vorlage zu CRASH gehabt, dann hätte ich mir den Film nicht leisten können. Mein Drehplan wäre zwar an Tagen nicht länger geworden, aber das wäre nur knapp die Hälfte der Zeit gewesen, die ich benötigt hätte, um es richtig gut zu machen. Ich erinnere mich an George Bernard Shaw, der sagte, die Länge eines Stücks werde durch die Kapazität der menschlichen Blase diktiert. Irgendwann muß Du aufstehen und pissen!

Ich mag die Dinge straff und intensiv. Würde ich aus CRASH einen Zwei-Stunden-Film machen, wäre er so anstrengend, daß die Zuschauer mich dafür hassen würden! Wenn Sie andersartiges Material mit kleinem Budget verfilmen wollen, dann ist das der kritische Punkt. Darüberhinaus schaffe ich mit einem 77-Seiten-Drehbuch für mich und meine Schauspieler eine Sicherheit. Dadurch kann ich ihnen garantieren, daß ich die Kontrolle und den *final cut* behalte. Das ist Teil der Arbeit, die Schauspieler zu inszenieren.

Es ist ein ziemliches Hardcore-Script. Gab es, als es fertig war, anfänglich irgendwelche 'besorgten' Reaktionen?

Mein damaliger Agent bei CAA, den ich auch heute noch sehr gerne mag, sagte: *„Mach diesen Film nicht. Das wird das Ende Deiner Karriere."* Als ich antwortete: *„Ich will das wirklich machen"*, sagte er: *„OK, dann vergiß, was ich Dir gesagt habe. Als Freund und Geschäftspartner fühlte ich mich verpflichtet, es Dir zu sagen."* Ich habe kürzlich meine Agenten gewechselt, und sicherlich hatte jenes Gespräch etwas damit zu tun, denn er wollte wirklich von mir, daß ich solche Filme drehe wie THE JUROR mit Demi Moore. Deshalb hatte ich den Eindruck, daß wir nicht über die gleichen Dinge sprachen. Wir werden sehen, ob CRASH meine Karriere beendet. Ich glaube das nicht. Ich war in Cannes vorher noch nie im Wettbewerb. Das ist bestimmt eine gute Sache für die Karriere!

Mußte es ein Low-Budget-Film sein, um dieses Drehbuch realisieren zu können?

Es sollte *immer* ein Low-Budget-Film werden. Das war nie die Frage. Es war von Anfang an klar, daß von weniger als zehn Millionen Dollar die Rede war. Dann war nur noch die Frage, wieviel weniger als zehn Millionen.

„Dr. mad Cronenberg" besucht seinen neuesten Patienten.

Nach den aufwendigen Dreharbeiten mit großem Budget bei M. BUTTERFLY, *war da* CRASH *als Rückkehr zu einem „typischen" Cronenberg-Film angelegt?*
Absolut. Das war beabsichtigt. Aber das lag nicht nur am Budget. Es lag auch in der Sache begründet. Meine drei letzten Filme waren überwiegend Studio-Filme. Sogar M. BUTTERFLY, trotz der Außenaufnahmen. Bei CRASH haben wir die Außenaufnahmen in Toronto gemacht, mit dem Licht, das gerade zur Verfügung stand. Wir konnten es uns keinesfalls leisten, drei Meilen Highway künstlich zu beleuchten. Es war vergleichbar zu den Dreharbeiten bei SCANNERS. Das bedeutet, daß man annehmen und einarbeiten muß, was zur Verfügung steht. Es hat mehr mit Fundsachenkunst zu tun, und das ist sehr berauschend.

Interessant daran ist, daß es sich auch auf die Musik ausdehnt. Seit DEAD RINGERS hatte mein Komponist, Howard Shore, die Angewohnheit, nach London zu fahren und die Aufnahmen mit einem 84-Mann-Orchester zu machen! Dazu hatten wir nicht die Mittel, und deshalb kam er nach Toronto. Er hat seit VIDEODROME keine Aufnahmen in Toronto mehr gemacht. Also sah es folgendermaßen aus: zuerst den Film mit drei Harfen aufnehmen; danach: der ganze Film mit sechs elektrischen Gitarren; dritter Tag: der ganze Film mit zwei Schlagzeugern. Fast genauso wie bei SCANNERS und VIDEODROME. Wir haben viele Diskussionen über die Rückkehr zum alten Stil geführt, aber wir waren uns einig, daß wir uns für sehr viel besser als damals hielten. Aber die Techniken und Parameter waren die gleichen, wie in den alten Tagen.

Als ich mir CRASH *ansah, fühlte ich mich sofort an die frühen Cronenbergs erinnert. Vor allem an* SHIVERS *und* RABID. *Genau wie diese beiden Filme ist er kompromißlos, sehr krass und sehr trostlos.*
Ich widerspreche nicht. Ich dachte auch an die Rolle von Daryl Revok in SCANNERS. Vaughan aus CRASH erinnert sehr an meine eigenen Kreaturen, die zur gleichen Zeit entstanden, als Ballard seine Figuren entwickelte.

Da scheint auch eine SciFi-Verbindung zu bestehen. Ballards Sichtweise von Science Fiction ist nicht verschieden von den Welten in VIDEODROME, SCANNERS *oder* SHIVERS. *Ist das die Zukunft oder ist sie es nicht?*
Ja. Die Vorstellung, die manchem unterliegt, das schwierig oder verwirrend an CRASH ist, das sciencefictionhafte, rührt daher, daß Ballard eine pathologische Zukunftspsychologie vorwegnimmt. Sie entwickelt sich jetzt, aber er erwartet, daß sie in der Zukunft noch viel weiter entwickelt sein wird. Dann bringt er sie zurück in die Vergangenheit (das Jetzt) und wendet sie an, als ob sie jetzt schon vollständig ausgeformt wäre. Und so komme ich zu diesen Charakteren, die eine Psychologie der Zukunft darstellen.

Ich glaube, das wird für einige Leute ganz schön schwierig. Wenn sie versuchen, die übliche Film-Psychologie auf diese Charaktere anzuwenden, dann sind sie dazu verurteilt, von CRASH verwirrt, verblüfft und womöglich frustiert zu werden. Wo sind die sympathischen Darsteller? Wo das bürgerliche Leben, das dann durch Vaughan zerstört wird? Einige potentielle Verleiher sagten: „Sie sollten sie zu Beginn normaler darstellen, damit wir sehen können, wo sie sich verirren." Mit anderen Worten, es würde daraus so etwas werden wie FATAL ATTRACTION. Paradiesisches Paar, womöglich ein Hund und ein Kaninchen, vielleicht auch ein Kind. Und dann führt sie ein Autounfall zu diesen schrecklichen Menschen und sie treten fehl. Ich sagte: „Das ist nicht richtig, weil irgendetwas schon jetzt nicht mit ihnen stimmt. Das ist ja der Grund, weshalb sie so verführbar sind, noch weiter zu gehen." Die Vorlage ist in diesem Punkt kompromißlos. Warum dann nicht auch der Film?

Ballard liebt den Film und sagt, daß er sogar noch extremer ist als das Buch. Stimmen Sie da zu?
Im Buch sind Sie im Kopf des James Ballard. Da ist dieser innere Monolog, den Literatur so wunderbar wiedergeben kann, und den man im Film überhaupt nicht erreichen kann. Vielleicht würde das dem Publikum ein wenig mehr Sympathie für den Darsteller geben. Aber nicht viel. Wenn Ballard sagt, daß ich noch weiter gehe als das Buch, dann erfreut mich das. Aber ich weiß nicht, wie präzise das eigentlich ist. Ich glaube, es könnte auch einfach nur ein Unterschied des Mediums sein. Das Unmittelbare an der Filmrealität kann das vielleicht schon allein ausmachen.

Als ich hörte, daß Holly Hunter Helen Remington darstellen würde, klang das wie eine radikale Rollenbesetzung. Wie haben Sie sich für sie entschieden?
Ich habe gehört, wie einige Leute erbost sagten: *„Ich weiß nicht, was Holly Hunter in diesem Film zu suchen hat!"* Empört. Aber das ist Holly. Sie will diese Leute entrüsten. Sie war die erste, die bei diesem Film dabei war! Ich hatte noch nicht mal das Manuskript verschickt. Ihr Agent rief mich an und sagte: *„Holly will Helen spielen."* Holly ist in einer Weise knallhart, die ihre Fans nicht von ihr kennen. Sie hat keine Angst. Schon seit DEAD RINGERS ließ sie mich wissen, daß sie meine Filme mag und mit mir arbeiten wollte. Also habe ich da eine Schauspielerin, die sagt: *„OK, ich habe jetzt die Macht, Berühmtheit und Schlagkraft, und was ich will ist, mit diesen Leuten zusammen zu arbeiten, die anscheinend genau das tun, bei dem ich dabei sein will."*
Wir hatten einige Auseinandersetzungen, aber immer in dem Bewußtsein, daß sie schon mit dabei war. Es war eine Rolle, die sie ergründen wollte. Sie können sich die Rollen vorstellen, die Holly geboten bekommen muß. Keine davon wäre wie

Vorbereitungen zur irrwitzigsten Szene des Films (S. 63): Dr. mad erläutert Rosanna Arquette und James Spader, was er von ihnen erwartet.

Helen Remington! Also besprachen wir die Bedeutung der Rolle im Drehbuch.

Was ist mit James Spader?
Nun, ich war ziemlich überrascht, daß er es gleich machen wollte, weil er so viele andersartige Filme gemacht hatte, daß man es nicht wissen konnte. Es war offensichtlich, daß er keine Angst davor hatte, unromantische oder merkwürdige Charaktere darzustellen. Aber ich war mir nicht über das Ausmaß im Klaren, in dem er bereit war, das Dunkle zu erkunden. Er war wirklich ein unglaublicher Mitarbeiter und Kumpel, als wir einmal angefangen hatten. Er sagte, daß er sich vor dem Drehbuch fürchtete, aber daß er auch von ihm auch fasziniert, erschrocken und verwirrt war. Er wollte es allerdings auf jeden Fall machen. Also habe ich mir gedacht: *„Das ist Dein Mann."* Er wollte nur wissen, wer außerdem noch in CRASH mitspielen würde, denn er sagte: *„Ich werde schließlich jeden in diesem Film ficken."* Da wußte ich: *„Er wird gut sein"*. Und bei Gott, er war noch besser als nur gut.

Wie ist er denn mit der Darstellung gewisser Szenen klargekommen? Er muß eine Wunde in dem Bein von Rosanna Arquette ficken, das bei einem Autounfall verletzt wird.
Bei der Rolle, die Rosanna Arquette spielt, ist definitiv Humor mit von der Partie. Aber die Leute sind ziemlich gebeutelt über diese Szene. Muß ich schon sagen. Für mich und James war es einfach so: *„Es steht im Buch, und es steht im Skript."* Es machte Sinn und gehörte zu dem, was diesen Personen zu der Zeit geschah. In eine merkwürdige Sexualität eingebunden zu sein, die einer Mutation entspricht – nicht genetisch, sondern physisch – durch Narben, Auto-Unfälle und Selbstverstümmelung. Es war einfach nur die Frage, wie man die Szene am effektivsten umsetzen konnte. Etwa in der Art, wie man eine Dialog-Szene aufbauen würde.
Ich habe bei diesem Film einige Proben gemacht, weil die Schauspieler es wollten. So, wie Holly es sieht, ist es tatsächlich eine komfortabele Sache. Alle konnten sich kennenlernen, und jeder wußte, was er zu tun hatte. Wir saßen also da und unterhielten uns, erzählten Geschichten, lasen Szenen, diskutierten die Nuancen der Dialoge und wie wir sie am besten umsetzen könnten.

Es gibt da eine weitere sehr aggressive Szene mit Analsex zwischen Deborah Unger und Spader. Sie sind im Bett, und während sie vögeln, redet Unger ununterbrochen von Vaughan und seinem Auto. Wie es nach angetrocknetem Sperma muffeln muß etcetera.
Sie ist dabei sehr gesprächig, denn was dort passiert, ist, daß sie Vaughan in ihr Sexualleben einbeziehen. Daher führt die Art, wie sie redet – sie erregt ihren Ehemann, indem sie ihm davon erzählt, daß er homosexuellen Sex mit Vaughan hat –, dazu, daß in Wahrheit *drei* Leute im Bett sind. Das entspricht ziemlich genau der Stelle im Buch.
Das war in der Tat eine schwierige Szene, aber auf eine ganz bizarre Art. Du kannst das Haar nicht immer in der gleichen Weise durcheinanderbringen. Du kannst die Bettwäsche nicht auf die gleiche Art verknittern. Ich hatte diese Vorbehalte, auch darüber, wie ich die Szene inszenieren sollte. Die Bewegungen sollten sexy und elegant, aber auch abstoßend sein. Und den richtigen Ton zu finden. Das ist für die Schauspieler physisch anstrengend, wenn man eine Menge Takes macht.

Sie haben von dieser Szene viele Takes gemacht?
Ja, klar. Mehrere Totale und dann noch verschiedene von jeder Nahaufnahme. Wir mußten Pausen machen und so.
Eine Art, an diesem Film zu arbeiten, lag darin, die Schauspieler Bänder von dem anschauen zu lassen, was sie gemacht hatten. Ich kenne Regisseure, die keine Bänder davon machen, was sie aufnehmen, oder einfach grauenhafte schwarzweiß Monitore verwenden, auf denen die Schauspieler dann nicht gut aussehen. Ich hatte den besten Farbmonitor,

den ich auftreiben konnte, und ich zeigte meinen Schauspielern, was immer sie sich ansehen wollten. Das war eine Vertrauensmaßnahme. Sie konnten sich genau ansehen, wie sie nackt ausschauen, wie, wenn sie reden, oder wo ihr Hintern ist, wenn der Rock hochgezogen wird. Wenn sie ausgeflippt oder durchgedreht wären, na denn, dann wären sie halt ausgeflippt und durchgedreht, und wir hätten darüber diskutiert. Ich fand, daß es die Zeit am Drehort wert war, um das beste aus dem rauszuholen, was sie machten.

Im Film findet Sex selten von Angesicht zu Angesicht statt. Normalerweise von hinten oder anal. Warum das?

Das ist eine Wahl, die ich getroffen habe. Mir gefiel, wie das aussah. Es schien einfach richtig zu sein, daß beide Darsteller in die Kamera schauen und nicht sich ansehen. Es unterstützte dieses Gefühl des „Getrennt-seins". Es wurde gemutmaßt, daß ich von Hintern besessen bin, aber wissen Sie, ich mag einfach alles. Ich glaube nicht, daß ich zu sehr auf Hintern fixiert bin. Es ist mehr so *„Wie hat man Sex, wenn man ihn nicht miteinander hat?"* Sowas in der Art.

Der Film beginnt mit drei Sexszenen hintereinander. Das scheint auch wieder ganz schön provokativ zu sein.

Klar, ist es. Es gibt Augenblicke, in denen die Zuschauer in Lachen ausbrechen, entweder aus Ungläubigkeit oder Verzweiflung. Sie können einfach nicht glauben, daß sie sich *noch eine* Sexszene anschauen sollen. Für mich entsprach das der Wiedergabe der Stimmung aus dem Buch, die absolut unerbittlich und provokativ ist. Ich hielt das für eine Möglichkeit, sie darzustellen.

Tatsächlich gibt es selten eine einzelne Sexszene. Normalerweise tauchen sie paarweise auf.

Und alle bedeuten auch etwas Unterschiedliches. Jede einzelne führt zur nächsten. Die erste ist mit Deborah Unger und einem anonymen Typen in einem Flugzeughangar. Dann kommt James Spader mit irgendeinem Kameramädchen. Die sind natürlich parallel. Und dann kommen James und Deborah zusammen, ficken und vergleichen Aufzeichnungen. Das ist die Art, in der sie ihre Sexualität entwickeln. Bei einer meiner wenigen Testvorführungen sagte jemand: *„Eine Aneinanderreihung von Sexszenen ergibt noch keinen Handlungsstrang."* Und ich antwortete: *„Warum nicht? Wer sagt das? Bei Arthur Schnitzler hat es doch funktioniert."* Die Antwort ist, daß es funktionieren *kann*, aber nicht, wenn es sich dabei um normale Sexszenen handelt: kleine lyrische Zwischenspiele, und dann weiter im Text. Die können normalerweise rausgeschnitten werden, ohne daß sich der Handlungsstrang oder die Charaktere auch nur um einen Millimeter verändern würden. Bei CRASH entsprechen die Sexszenen im Gegenteil oft absolut dem Plot und der Entwicklung der Charaktere. Die kann man nicht rausnehmen. Das sind nicht die sexuellen Beziehungen des 20. Jahrhunderts oder Liebesbeziehungen. Das ist etwas anderes. Wir behaupten, daß ein normales Gehobene-Mittelklasse-Ehepaar es in nicht zu ferner Zukunft zu seiner Norm gemacht haben kann.

Was mich im Film erschüttert hat, war dieses Bedürfnis, mit Metall und Technologie zu verschmelzen. Es erinnerte mich an solche Ideen wie die mit der Handfeuerwaffe in VIDEODROME.

Ja, ja. Ein Auto ist nicht das höchste an High-Tech. Aber es *hat* uns betroffen und uns mehr verändert, als irgendetwas anderes in den letzten hundert Jahren. Wir *haben* es verinnerlicht. Die seltsame Intimität, die es uns in der Öffentlichkeit bietet. Die sexuelle Freiheit – die in den 50ern noch nicht mal besonders subtil war! Ich meine, der erste Junge, der in der High School ein Kabriolett besaß, war auch derjenige, der Sex hatte. Er konnte mit den Mädchen aufs Land fahren und Dinge mit ihnen anstellen. Die anderen mußten den verdammten Bus nehmen, und das war einfach nicht das gleiche. Der hatte sowas wie ein mobiles Schlafzimmer. Genau das war es, und dieses Element hat sich nicht verändert. Vielleicht ist das der Grund, warum die Leute sich noch immer weigern, öffentliche Transportmittel zu benutzen. Vielleicht würden die besser genutzt, wenn es in der Untergrundbahn kleine Separées gäbe.

Also haben wir das Auto bereits in unsere Vorstellung von Zeit, Raum, Entfernung und Sexualität eingebaut. Buchstäblich auf eine physische Art mit ihm verschmelzen zu wollen, erscheint mir eine gute Metapher. Es gibt eine Sehnsucht, mit der Technik zu verschmelzen.

Und doch zeigt sich bei CRASH, *daß es unweigerlich zum Tod führt, wenn man danach strebt. Beim Prozeß der Verschmelzung wird der Körper zerstört.*

Das ist einfach ein Eingeständnis, wie es beim Menschen funktioniert, bei dem es besser getarnt ist als zum Beispiel beim Lachs. Nachdem Lachse gelaicht haben, sind sie so erschöpft, daß sie sterben. Ihre Sexualität und Sehnsucht führen sie zum Tod. Aber es gibt einen Sinn, in dem CRASH – das Buch und der Film – über dem Tod steht. Es geht darum, wieweit menschliche Kontrolle und der menschliche Wille in der Lage sind, darin verwickelt zu werden.

Wenn Ballard am Ende den Wagen des toten Vaughan für sich beansprucht, dann ist es, als ob er die Leiche selber einfordert. Der Film suggeriert, daß, nach einem tödlichen Unfall, eine Wandlung stattgefunden hat.

Ja. Ich erinnere mich noch daran, als die Leiche von Marilyn Monroe nicht sofort beansprucht wurde. Als Kind dachte ich *"Verdammt, ich werde Anspruch auf ihre Leiche anmelden. Klar, sie ist tot, aber sie ist immer noch Marilyn Monroe."* Ich dachte: *„Mann, das ist aber merkwürdig. Dieser Körper war der am meisten begehrte in der Menschheitsgeschichte, und jetzt will ihn keiner."* Wenn Ballard den Wagen übernimmt, dann ist das so, als würde man den Körper von Marilyn Monroe für sich beanspruchen.

Greift der Film auch die zur Zeit gängige Vorliebe für Piercing und Vernarbungen auf?

Ja, natürlich. Ich habe einige ganz stinknormale Mittelklasse-Leute mit Augenbrauenringen und so 'nem Zeug gesehen. Ich denke, die wären peinlich berührt, wenn Du Ihnen sagen würdest, daß das Selbstverstümmelung sei oder primitiv ohne die dazu gehörenden rituellen Stammeskulturen, die das ganze rechtfertigen. Das ist eine riesige, gar nicht so weit entfernte Untergrundbewegung. Hinzu kommen die Tätowierungen. Deshalb ließ ich zum Ende des Films das Abbild eines Lincoln-Lenkrades auf Vaughans Brust tätowieren. Das war mein Einfall. Aber ich bin sicher, daß irgendwer irgendwo sowas hat – vorwegnehmend, daß bei einem Unfall ein Lenkrad in seiner Brust begraben wird.

Können Sie etwas über das Bedürfnis der Charaktere sagen, sexuelle Erregung eines Unfalls zu erleben.

Es wird einfach nur darauf hingewiesen, was da draußen schon längst läuft. Das ist gar nicht so weit hergeholt. Bei einer der frühen Vorführungen von CRASH in L.A. machten wir einige Zielgruppen-Umfragen, und da tauchte ein Mann auf, der mit seinem Gipsarm winkte und sagte: *„Ich habe grade die Hölle eines Motorradunfalls durchlebt und meinen Arm gebrochen, und daran war überhaupt nichts sexy. Es war einfach die Hölle, und ich glaube, Cronenberg ist übergeschnappt."* Ich glaube nicht, daß

Der Meister und seine neue Brut. Bei den Deformationen entstehen ganz neue Geschöpfe. Die Beulen entsprechen den menschlichen Narben.

sehr viele Menschen den Film so sehen, dann rausgehen und einfach sowas tun. Aber ein Grund, weshalb der Film soviel Einfluß auf das Unterbewußtsein ausübt, liegt darin, daß solche Ideen schon jedem Menschen irgendwann mal durch den Kopf gejagt sind, auf die eine oder andere Art.

Ballard ist es wirklich gelungen, diese Aspekte des Schreibens über Autos zu berühren, die einen erregen können. Erstaunen können. Man findet Dinge erregend, von denen man das nie geglaubt hätte; seine Beschreibungen von Sperma auf Lenkrädern und Instrumententafeln, und wie es dahin gekommen ist. Das war Techno-Sex.

Vaughan und seine kunterbunt gemischte Gruppe erinnerten mich sehr an die heruntergekommen Seelen der Cathode Ray Mission in VIDEODROME. *Oder an die Scanner, die Verlassene waren.*

In den meisten Science Fiction-Filmen ist es normalerweise die Elite, die auf der Schneideseite von allem steht, was sich abspielt, aber ich glaube, es ist genau umgekehrt. Das wird eine Bewegung

***Wie so oft bei Cronenberg dominiert das kalte Blau des Metalls: Die Menschen beginnen, mit den Maschinen zu verschmelzen. Auf dem Foto links: Deborah Unger in* CRASH.**

des Fußvolkes. Das kämpft nicht dagegen an, es analysiert nicht, organisiert nicht. Es probiert einfach aus.

Die Charaktere wollen den Autounfall umarmen, ein Ereignis, das möglicherweise lebensgefährlich ist, in etwa so, wie die Figuren in Ihren früheren Filmen mit Krankheiten umgehen. Im Manuskript sagt Vaughan, daß wir einen Unfall als Akt der Befruchtung ansehen müssen. Nicht als Zerstörung.

Ja. Das ist ein Satz direkt von Ballard. Und doch könnte es genauso gut mein Satz über Parasiten sein, die eher etwas Gutes als etwas Schlechtes darstellen. Oder Viren, die eher eine kreative Gewalt sind als eine zerstörerische, wenn man es von ihrem Standpunkt aus betrachtet. Absolut.

Aber es geht auch um den Widerspruch zwischen der Realität und dieser ganzen Idee eines idealisierten Lebens. Es erscheint mir merkwürdig, daß wir uns ein Leben vorstellen können, das vermutlich noch nie jemand gelebt hat und das als ideales Leben bezeichnen: nach dem wir streben sollen und uns abmühen müssen, um es zu erreichen. Das habe ich immer als ziemlich übel empfunden, obwohl die Phantasie der Wirklichkeit oft vorauseilt. Man braucht die Phantasie, um der Realität, die man anstrebt, eine Form zu geben.

Mit CRASH will ich ausdrücken, daß, wenn man von einer ungemütlichen Realität umgeben wird, man sie lieber umarmen soll, als von ihr zerstoßen, zerstört oder zurechtgestutzt zu werden. Entwikkele sie, und bringe sie sogar noch weiter, als sie selbst gehen wollte. Schau dir an, ob das nicht eine kreative Herausforderung wird. Ob es nicht positiv wird.

Und je merkwürdiger und grotesker die Umstände sind, desto interessanter wird es. Ich nehme auch ein paar der philosophischen Töne von Ballard auf; und versuche wieder, aus meiner eigenen kleinen Lebensphilosophie schlau zu werden.

Jetzt zum Look *des Films. Er wirkt sehr düster. Einfach. In gewisser Weise sehr europäisch.*

Auf mich wirkt es genauso. Ich liebe es, wenn die Dinge in ihrer Einfachheit trügerisch sind. Aber manchmal sind die einfachsten Dinge am schwersten zu realisieren. Zum Beispiel die Art, wie ich die Kamera auf die Autos postiere. Die Kadrierung ist nicht gerade üblich. Ich dachte mir: *„Ich werde nicht die üblichen Tricks anwenden. Ich werde keine Weitwinkel-Einstellungen von oben und unten machen, weil es so ablenkend ist".* Dennoch *will* ich suggerieren, daß die Leute in ihre Autos eingepackt sind: die Beziehungen zu ihren Autos. Daher ist die Kadrierung ungewöhnlich, aber auf eine ganz simple Weise.

Es geht darum, wo genau die Kamera hingestellt wird. Das ist nicht so einfach. Jeden Tag, nachdem die Choreographie für die erste Szene, die aufgenommen werden sollte, stand, war das die erste Sache, die ich machte. Ich setze sie weiter aus dem Auto raus, damit die Säule der Windschutzscheibe halb im Bild ist, und die andere Hälfte geradewegs auf die Karosserie gerichtet ist.

Dazu mußten wir Gerüste bauen. Man sieht nicht viel, denn es dauert lange und ist anstrengend. Wenn Du auf einer Plattform drehst, bedeutet es, daß Du mit der Kamera fahren kannst, während die Autos fahren. Wir hatten sechs Lincolns; einer war in der Hälfte durchgeschnitten, einen hatten wir zum Pick-Up umgebaut, so daß ich von hinten heranfahren und beleuchten konnte.

Wir konnten die Straßenbehörden von Toronto für den Film begeistern. Sie haben eine Menge Absperrungen für uns errichtet, von denen sie geschworen hatten, daß sie sie nie machen würden. Sehr zum Mißfallen mancher Politiker. Wir sollten den Gardener Freeway bekommen, weil dort Reparaturarbeiten stattfanden, aber die wurden früher beendet. Politiker taten sich hervor und sagten: „Dank der großartigen Arbeit unserer Politiker können wir die Straße an *diesem* Wochenende wieder öffnen." Und wir antworteten: „Entschuldigung. Sie haben versprochen, daß wir den Freeway an diesem Wochenende haben könnten." Also *mußten* sie ihn geschlossen halten. Peinlich.

Die Autounfälle sind für das Kino der 90er ungewöhnlich, da sie so unspektakulär sind. Warum das?

Ich wollte, daß sie schnell, brutal und schon wieder vorbei sind, bevor man es mitbekommt. Es gibt nicht eine Sekunde Zeitlupe. Keine Wiederholungen. Ich wollte die Unfälle in cineastischer Form realistisch darstellen, denn der *Nachgeschmack* ist das Beste an ihnen: Er kann durch die Sinne ausgekostet und wieder aufgegriffen werden. Was während des Unfalls geschieht, ist viel zu schnell vorbei, als daß man es ohne Zeitlupenaufnahmen nachempfinden könnte. Die meisten von uns bekommen keine Wiederholung von ihren Unfällen.

Ballard sagt, CRASH *sei ein Lehrstück aus dem Auge eines Hurrikans. Finden Sie, daß es zeitgemäß ist, weil wir uns der Jahrtausendwende nähern, und dieses Jahrhundert definitiv das des Autos war?*

Nun, die Bedeutung des Autos für die Weltökonomie darf nicht unterschätzt werden. Obwohl die Menschen das Auto nicht als High-Tech ansehen, steckt jede High-Tech-Entwicklung irgendwo im Auto. Ob es sich um Fiberglaselektronik oder um Metallurgie handelt. Alle diese unglaublichen Industrien dienen dem Auto. Wenn wir also plötzlich sagen würden: „Es kann keine neuen Autos mehr geben, wir hören heute damit auf", dann wäre das das Ende der Welt: Ökonomien würden untergehen, viele Menschen wüßten nichts mehr mit sich anzufangen. Unsere Verbindung dazu ist, wie auch im Film dargestellt, in der Tat sehr primitiv. Das Auto ist zu *dem* menschlichen Anhängsel überhaupt geworden. Ich glaube nicht, daß wir es einfach loswerden können. Da muß noch eine Menge geändert werden, bevor es verschwindet.

Was hat Sie bei den Dreharbeiten zu CRASH *am meisten beeindruckt?*

Es ist ein sehr emotionaler Film geworden. Am Anfang war er das nicht, und ich hätte das vom Buch bestimmt niemals gesagt. Ich merke, daß die Menschen, die aus dem Film kommen, wirklich erschüttert sind, sehr betroffen, aber ohne zu wissen, wie oder warum. Da wird nicht auf die üblichen Knöpfe gedrückt. Und das ist wirklich gut. Es wird eine Menge unterschiedlicher Reaktionen geben. Ich bin sicher, daß viele Leute mit irgendwelchen Sachen schmeißen werden. Darauf bin ich vorbereitet. Aber ich mag es nicht wirklich, abgelehnt zu werden. Sie wissen das. Ich will ehrlich Filme machen, die jeder liebt!

Für Ihren letzten Film sind Sie zur Großen Mauer nach China gefahren. Gab es da bei CRASH *– in mehr als nur einer Hinsicht – das Gefühl, wieder nach Hause zu kommen?*

Absolut. Und dadurch habe ich beträchtliche Kraft gewonnen. Wir haben den ganzen Film praktisch buchstäblich in einer halben Meile rund um mein Hause abgedreht. Das hat mir sehr gut gefallen. Jeden Tag bin ich auf dem Weg zum Schneideraum an den Drehorten vorbeigefahren. Es ist ein tolles Gefühl bei diesem Film, daß er physisch und reell ein Teil meines Lebens ist, Teil meines täglichen, profanen Lebens genauso wie Teil meines künstlerischen Lebens. Das ist sehr befriedigend. Etwas, das ich in dieser Art schon seit einer Weile nicht mehr erlebt habe. Es ist gut.

Dieses Interview erschien erstmals in der Juni-Ausgabe von **Sight & Sound**.
Die Übersetzung ist von Olga Pavlovic.

Fortsetzung von Seite 56

Wie hieß es bei Rolf Dieter Brinkmann so schön: *„Pack, wohin man schaut."* Aber halt, der war ja selbst Fußgänger und wurde von einem Auto überrollt. Man wird schon ganz kirre. (Man muß sich nur einmal ansehen, wieviele STEADYCAM-Autoren keinen Führerschein haben: außer dem Herausgeber sind das zumindest Michael Althen, Lars-Olav Beier, Fritz Göttler und Sathyan Ramesh!)

Spontan und in bewußter, vorauseilender Abgrenzung bekenne ich mich zum Automobil als größte und sicher prägendste Errungenschaft des Jahrhunderts, schließlich kann ich sämtliche Formel-I-Weltmeister auswendig aufsagen (sogar in der korrekten Reihenfolge), habe zusammen mit Stefan Bellof, dem 1985 tödlich verunglückten Hoffnungsträger in dieser Königsklasse des Rennsports, den Kindergarten besucht und verkehre häufiger mit Kerlen, die ein Polaroid ihres ersten Wagens in der Brieftasche haben als mit Typen, die Fotos von Frau und Kind mit sich rumschleppen. Weil der Film ja nicht nur von Autos handelte, fiel mir noch eine vielleicht zehn Jahre alte Meinungsumfrage ein, in der sich wesentlich mehr deutsche Männer für gute Autofahrer hielten als für gute Liebhaber. Mal ehrlich, wann geistert einem schon mal solches Zeug durch den Kopf, wenn man einen Kinosaal verläßt? Erst Jörg Buttgereit, der sich zu der Mitteilung bemüßigt fühlte, nach Ansicht von CRASH ziehe er ernsthaft in Erwägung, die Führerscheinprüfung zu absolvieren, beendete die Karussellfahrt meiner Gedanken. Diese Ankündigung war dann die zweite Sensation des noch nicht halb vergangenen Tages.

Die Gesellschaft, was immer das sein mag: Ist es mehr als ein Gerücht, dann stellen Autos mit etwa siebzig Prozent die Mehrheit. Sie sind die perfekte Metapher der Gesellschaft: Sie erzeugen die Illusion der Freiheit – soweit das Straßennetz reicht. Sie sind gepanzert bis an die Zähne – und bis an den Schwachsinn des Stärkeren. Sie existieren per permanenter Explosion. Ohne sie bist du nichts. Sie scheinen einladend – und sind abstoßend. Wer drin ist, darf, wie im Krieg, Kinder killen, ohne sich mit der Schuld lange zu quälen. Sie sind Dinosaurier zum Aufziehen, deren Mechanismus Jahre veraltet und das privilegierte Arbeitsfeld von Experten ist, deren Fertigkeiten keiner mehr traut, wie bei der Bürokratie.

Das Herz einer Gemeinschaft, die Straße – einst ein diffiziles Netz zwischenmenschlicher Beziehungen – jetzt Tag für Tag zerfetzt, betäubt, zerschnitten von Autos, was die Idee des Fortschritts vollkommen in Fortfahrt uminterpretiert hat.

Was General Motors zustößt, das stößt Amerika zu. Der Dow-Jones-Index spiegelt exakt Talfahrt oder Himmelfahrt des Automobils. Neue Modelle werden vorgestellt als Gralshüter der Wirtschaft. Hat das Modell keinen Erfolg, hat die Gesellschaft keinen Bestand. Alle Jahre wieder erscheinen diese Heilande jeder Wirtschaft der nördlichen Hemisphäre – gnadenlos zusammengeschraubt von neofeudalen Ameisen auf militärischen Montagebändern – und gnadenlos weiterverarbeitet zu unbekehrbarem Abfall.

Es stimmt, die Gesellschaft besteht zu 70 Prozent aus Autos. Die anderen 30 Prozent sind Unfälle.

Noch in jenen Jahren zu einer eigenständigen Sicht gelangt, in denen nicht nur Airbags unbekannt und Sicherheitsgurte weitgehend verpönt waren, sondern die Katharsis-Theorie bezüglich der Wirkung von Filmen gleichberechtigt neben der Nachahmungs-These stand, kann ich über das angebliche Gefahrenpotential eines Werks wie CRASH nur müde lächeln. All jenen, die sich bemüßigt fühlen, ihre warnende Stimme gegen Cronenbergs Geniestreich zu erheben, sei schon vorab folgendes entgegengehalten: Es laufen (und fahren) schon ganz schön viele Knalltüten in der Gegend umher. Das ist so, wie es ist – ganz unabhängig davon, ob es Filme wie CRASH gibt oder nicht. Und da, schon geht's los: Am 24. 10. meldet sich via *dpa* ausgerechnet der ADAC zu Wort, und zwar in der Gestalt von Friedhelm Kleinert, der dort für *Verkehrserziehung und Aufklärung* zuständig ist, was auch kein unlustvolles Aufgabengebiet zu sein scheint. *„Verfolgungsjagden"* (per Auto), informiert er uns, seien *„in vielen Fernseh- und Kinoproduktionen an der Tagesordnung"*, und diese sensationelle Neuigkeit nehmen wir natürlich dankbar entgegen. Die halsbrecherisch schnell zusammengeschusterte Kausalfolgerung, deshalb häufe sich in jüngster Zeit wieder das Rowdytum jüngerer Automobilisten, verweisen wir dagegen ins Reich der etwas wüsteren Spekulationen. Sylvia Liebrich (schlimm, daß jemand, der diesen mythenumrankten Namen trägt, solchen Stuß verzapft), die die Statements diverser Lobbyisten für die Agentur zu einer Schreckensmeldung verwurstet hat, deren aktueller Aufhänger ein Mega-Crash berauschter Disco-Heimkehrer im thüringischen Miesitz (wo auch sonst?) ist, setzt bei der prophylaktischen Schuldzuweisung noch einen drauf: *„Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt wohl der neue Film von David Cronenberg,* CRASH, *dar, der demnächst ins Kino kommt und ein Erfolg zu werden droht. Darin finden die Protagonisten Lust am Unfall und lassen ihre Fahrzeuge beim Sexualakt kollidieren."* Angesichts solcher Zeilen kann man nur hoffen, daß sich die Dame immer gut anschnallt, bevor sie in die Tasten haut.

Käme ein Außerirdischer der Erde bis auf ein paar hundert Meter nahe, es könnte ihn leicht der Gedanke beschleichen, daß Autos bei uns die vorherrschende Lebensform sind und Menschen nur wandelnde Treibstoffzellen, die das Auto schluckt, um sich fortzubewegen, und ausspuckt, wenn sie verbraucht sind. Hätte der Außerirdische dann noch Lust zu landen, käme er durch das Studium von Zeitschriften und Werbeplakaten, sowie durch das Betrachten des Fernsehens schnell dahinter, daß das Auto ein breites Band von Bedürfnissen erfüllt: soziale, ökonomische, politische, religiöse – und sexuelle.

Jeden Tag, den der liebe Gott noch werden läßt, erfährt und erleidet man den Widerspruch: Autos machen die Welt kaputt, aber irgendwie sind sie toll, sehr nützlich und oft auch richtig geil. Fast jeder hat seine eigenen Mechanismen entwickelt, ihn zu verdrängen. Unentbehrlich eben. Wer benutzt schon freiwillig öffentliche Verkehrsmittel, wo man auf engstem Raum in geballter Ladung mit dem zweibeinigen Dreck konfrontiert wird, der zunehmend unsere Städte bevölkert? Also macht man weiter wie gehabt, bekennt sich zum Individualverkehr und dessen grenzenlosen Möglichkeiten der Zerstörung. Und man weiß, daß man in einem Teufelskreis steckt, aus dem es kein Entrinnen gibt. Man weiß auch, daß mehr Straßen noch mehr Verkehr nach sich ziehen, und genau wie der radfahrende Öko-Zausel von nebenan kennt man die apokalyptischen Schreckensvisionen, mit welcher Rasanz die Weltwirtschaft zusammenkrachen würde, falls es die Menschheit ernsthaft in Betracht ziehen würde, sich vom Automobil zu verabschieden. All jenen, die dennoch dafür plädieren, sei gesagt: Essen ist auch eine Angewohnheit, die man sich nur sehr schwer abgewöhnt. Die erotische Ausstrahlung des Autos, die verheißungsvollen Wahrscheinlichkeiten, die es seinem Besitzer bezüglich sexueller Aktivitäten fast garantiert, die wurden mehreren Generationen in aberhunderten Rocksongs entgegengeplärrt und ins Unterbewußtsein gehämmert, sie zählen wahrscheinlich seit Kerouacs Highway-Kicks und allerspätestens seit Elvis'

Deborah Unger und Holly Hunter im Rot von Sünde und Vorhölle, aber bei Cronenberg darf man sich sicher sein, daß er sich hier wohl fühlt.

Armada goldener Cadillacs zu den elementaren Bausteinen der populären Kultur.

Autofahren war einmal billig, und es konnte Spaß machen. Mit beidem dürfte es für alle Zeiten vorbei sein. 1955 geboren und auf Grund spezifischer familiärer Umstände seit 1971 ununterbrochen im Besitz einer gültigen Fahr-Erlaubnis Klasse III, gehöre ich wohl zu den letzten Jahrgängen, in deren sexuellen Sturm- und Drangjahren unwiderlegbar klar war, daß man mit der Verfügungsgewalt über ein Auto auch fast automatisch *„was zum Ficken"* hatte.

Das prägt natürlich und versaut wahrscheinlich auch in gewisser Hinsicht. So kann ich mich ein Vierteljahrhundert später an mehr individuelle Einzelheiten meiner ersten fünf Autos erinnern (Käfer, Opel *„Nur fliegen ist schöner"* GT, Alfa Sud, 64er Renault Caravelle und als Höhepunkt einen Simca 1501 mit einer, natürlich verbotenerweise eingebauten Fiat 2,3-l-Maschine, die zwei Liter Öl pro Tankfüllung vernichtete), als an solche des jeweils ersten Mädels, mit dem ich es in diesen Wagen getrieben habe. *To cut a long story short*: Das Auto gleichzeitig als *scapegoat* für die zerstörerische Technologisierung der Welt und als Metapher für die sexuelle Entremdung unserer Zeit herhalten zu lassen, das ist im Grunde ein verdammt ausgelutschtes Thema.

James Graham Ballards Roman, um dessen Adaption es geht, erschien 1973, dem Jahr des ersten Ölschocks (Sonntagsfahrverbot und ähnliche Possen), mit dem eine Übergangsära zu Ende ging, in der das Auto in der öffentlichen Darstellung allmählich vom Lustobjekt zum Problemfall mutierte. Wenn man alt genug ist, kann man dieser Zeit mit nostalgischen Gefühlen nachtrauern, denn heute, wo der sexuelle Verkehr vorrangig von der Angst vor todbringenden Ansteckungskrankheiten geprägt wird, sehen die Autos passenderweise auch aus, als stammen sie sämtlichst aus dem selben Windkanal.

„In der Vergangenheit haben wir immer angenommen, daß die äußere Welt um uns die Realität repräsentiert, so verwirrend, unüberschaubar und unsicher diese auch sein mochte; die innere Welt unseres Verstandes, unserer Träume, Hoffnungen und Ambitionen, aber auch die Gefilde von Phantasie und unserer Vorstellungskraft. Mir scheint, daß auch diese Rollen eine Umkehrung erfahren haben. Die besonnenste und effektivste Methode, sich mit der Welt um uns herum auseinanderzusetzen, besteht in der Annahme, daß sie lediglich eine Fiktion ist – oder umgekehrt, daß das letzte Restchen der Realität, das uns noch bleibt, sich im Inneren unserer Köpfe befindet. Freuds klassische Unterscheidung zwischen dem latenten und dem manifesten Inhalt unserer Träume, zwischen Sein und Schein, muß nun auch auf die Außenwelt unserer sogenannten Realität angewendet werden." (JGB)

Es passiert nicht alle Tage, daß ein Roman, von dem man vom Tag seines Erscheinens an fasziniert war, den man immer wieder mal gelesen hat und dessen dabei stets neu einsetzende Schockwirkung man mit Sicherheit nicht in allen Facetten versteht (vielleicht auch nicht verstehen will, weil man Angst davor hat), von einem Regisseur verfilmt wird, den man gleichfalls bewundert, dessen bisheriges Werk aber auch so manch harten Brecher aus den Randzonen wissenschaftlicher Fachgebiete beinhaltete, mit denen man bis heute nicht ganz zurechtkommt, weil sie einen schlichtweg überfordern. Cronenbergs Filme wirkten nicht selten wie Jazz. Man fühlte sich von ihnen subjektiv schwer beeindruckt, spürte aber, daß diese Wirkung noch wesentlich intensiver sein könnte, brächte man mehr Vorwissen mit. Und was erst recht so gut wie nie passiert, ist, daß man vorab in den Besitz des Drehbuchs gelangt und schon mal prophylaktisch antesten kann, ob die Adaption auch kongenial ist. Ganze 77 Seiten ist das Script lang (das ausgerechnet bei *Pro 7* wohl zwecks TV-Vorabverkauf zirkulierte, wo man vielleicht hoffte, der Kanadier würde ihnen vielleicht ein quoten-

trächtiges *movie of the week* liefern), von denen gut 10 dann gar nicht realisiert wurden. Kaum Dialoge und unverhältnismäßig viele Beschreibungen von Stimmungen und atmosphärischen Feinheiten, was für Cronenberg (siehe Interview) eine Frage der Kontrolle über den Stoff war.

Der Roman war mit einem Vorwort ausgestattet (allerdings nicht in der englischsprachigen Orginalausgabe), das nicht als Gebrauchsanweisung, sondern unmißverständliche Warnung daherkam: *„Die Verbindung von Vernunft und Alptraum, die das 20. Jahrhundert beherrscht, hat eine in zunehmendem Maße unüberschaubare Welt hervorgebracht. Die Gespenster unheimlicher Technologien und für Geld käuflicher Träume huschen über die Kommunikationslandschaft. Thermonukleare Waffensysteme und Werbesendungen für alkoholfreie Getränke existieren nebeneinander in einem überleuchteten Gebiet, das von Werbung und Pseudo-Ereignissen, Wissenschaft und Pornografie beherrscht wird. Unser aller Leben wird von den beiden großen Zwillingsleitmotiven des zwanzigsten Jahrhunderts überschattet – Sex und Paranoia."* (JGB)

Sex & Paranoia, für David Cronenberg, in dessen bisherigen Filmen Liebe nur der Wahn eines fehlgeleiteten Willens sein konnte, und die sich mit dem Instrumentarium der Individualpsychologie wohl am schwersten erschließen lassen, fürwahr ein Leckerbissen. Seit 1975, seit den ersten Bildern von SHIVERS, die sich mehr oder weniger direkt auf Ballards wohl bekanntesten Roman **High Rise** beziehen, mußte die künstlerische Zusammenarbeit Ballard/Cronenberg einfach irgendwann stattfinden – als Clash der Titanen sozusagen, bei dem die beiden SF-Avantgardisten ihre Kräfte bündeln. Ein neuer Film von David Cronenberg war in den letzten 20 Jahren immer ein Hoffnungszeichen für das Kino, egal wo der Mann gerade zwischen den Stühlen des Kurzfilms mit Kunstanspruch, des Trashghettos, des Mainstreamhorrors und des ambitionierten Autorenfilms saß. Aber die Ankündigung, die ja lange genug kursierte, daß er Ballards CRASH verfilmen werde, hatte den Charakter des Sensationellen. Cronenberg ist einer der letzten, regelmäßig arbeitenden Filmregisseure, der immer wieder neue Aspekte einer nicht sehr optimistischen, von einem vielfältigen Interesse am Zerfall geprägten Sicht der inzwischen im Stadium des *post everything* befindlichen Welt ausbreitet, die seine ureigenste ist. Er ist ein sehr kluger und vielseitig gebildeter Mann, aber er kommt in seinen Filmen nicht krampfhaft als Intellektueller daher, trägt nicht ständig und mühsam den ganzen Ballast des Bildungsbürgerwissens vor sich her, wie viele europäische Kollegen, die gern zu ähnlichem Kino fähig wären. Cronenbergs Filme haben kein Gramm Fett auf den Rippen, sie sind klar und präzise strukturiert, jedweder cineastische Schnickschnack ist ihnen fremd. Auf ihrer Oberflächenebene funktionieren sie als famose Genrefetzer, dahinter/darunter ermöglichen sie dem dafür gewappneten Betrachter den Zugang zu ihm bisher unbekannten Wissensgebieten und Diskursen, wobei sich diese beiden Rezeptionsweisen nie in die Quere kommen. Die Kunst, Filme so zu konzipieren, muß man erst einmal beherrschen.

Er macht einem den Zugang zu seiner Weltsicht nicht leicht, liefert einem gleich alles mit, um sich ihr Angstpotential vom Leibe zu halten – trotzdem funktionieren sie. Und man weiß, daß man bei Cronenberg niemals mit den untauglichen Mitteln des platten Naturalismus sein eigenes kleines, blödes Leben von einem „Filmemacher" (das Unwort ist hier höchst angebracht) nuanciert bekommt, der mit großer Wahrscheinlichkeit eines führt, daß noch viel kleiner und blöder ist.

Anfang

Sex & Paranoia, Erotik & Technik, Sex & Autos, Körper & Karosserien – vier Symbiosen.

„In CRASH *definieren sich die Charaktere durch den Sex, den sie miteinander haben; der Schlüssel für die Entwicklung der Figuren liegt ausschließlich in der Sprache ihrer nackten Körper. Der Verzicht auf eine Darstellung der Welt außerhalb des Fetischuniversums verleiht dem Film einen intimen, privaten Charakter. So ist er dann auch oberflächlich betrachtet eine beliebige Aneinanderreihung von Szenen, die fast schon zwangsläufig immer wieder auf sexuelle Aktivitäten hinauslaufen. Auffallend ist dabei die den Protagonisten eigene Unfähigkeit zur Kommunikation und ein fast schlafwandlerisches, unemotionales Verhalten, das von Gleichgültigkeit zu zeugen scheint, in Wirklichkeit aber tiefe Verzweiflung birgt, so als könnten sie sich noch vage an frühere, längst verlorene Gefühle erinnern." (Jörg Stodolka in* **Splatting Image** *Nr. 27)*

Ganz am Anfang drei Fickszenen hintereinander, aber wahrlich nicht, wie schon zu lesen war, wahllos aneinandergereiht, sondern als knapp kalkulierte, leidenschaftslos nüchterne Exposition, in der alles drinsteckt, was man über das gesichts- und geschichtslose Paar wissen muß, dessen Entfremdung voneinander die beiden erst für das verführbar macht, worum es in Buch und Film eigentlich geht. Catherine (Deborah Unger), von der man später beiläufig erfährt, daß sie gerade ihren Pilotenschein erwirbt, fickt in einem Flughafenhangar fremd, dann ihr Gatte James Ballard (James Spader), der Produzent von Werbeclips ist. In seinem Büro hat er eine seiner Assistentinnen (die im Roman eine viel größere Rolle spielt) über den Schreibtisch gelegt und stößt sie von hinten. Als ein anderer Mitarbeiter, der etwas von seinem Chef wissen will, an der Tür klopft, antwortet Ballard: *"Of course. Be there in a minute."* Im Drehbuch fügt dem das namenlose Camera Girl noch hinzu: *"It'll take more than a minute"*, was Cronenberg entweder erst gar nicht gedreht oder später aussortiert hat. Man hätte es als Anflug von Ironie, die wahrlich nicht seine Sache ist, mißdeuten können, oder aber als an dieser Stelle deplazierte Information darüber, daß Ballard enorme Orgasmusschwierigkeiten hat. In der dritten Szene treiben es die Eheleute, sich dabei mit wechselseitig vorgetragenen Einzelheiten ihres Fremdgehens stimulierend, dann auf dem Balkon (im Bildhintergrund fließen die Ströme des Verkehrs auf einer Stadtautobahn, die an eine prall geschwollene Ader erinnert), wobei wieder eine Sexualtechnik zum Einsatz kommt, die es beiden Darstellern gestattet, gleichzeitig in die Kamera zu blicken. Und nur die Tatsache, daß es sich bei CRASH trotz allen Wagemuts immer noch um Mainstreamkino handelt, ist der Grund, daß die Beantwortung der Frage *rear entry* oder anal Spekulation bleibt. *"A disconnected thing"* hat Cronenberg diese Form des somnambul vorgetragenen Ehevollzugs genannt, die es den Partizipanten ermöglicht, ihre teilnahmslos dreinblickenden Gesichter voreinander zu verbergen.

Drei kurze Szenen nur, doch die Cronenberg-Welt steht mal wieder: bis an die Schmerzgrenze unterkühlt und aseptisch bis klinisch steril, von Stamm-Kameramann Peter Suschitzky mit konsequenten Blau- und Grautönen überzogen, *stark* und *bleak* wie eh und je. Man ahnt, daß die Grenzen dieser Welt auch diesmal wieder eng gezogen bleiben werden, denn nur in seinen kommerziellen Anfängen (SHIVERS und RABID) entwarf Cronenberg makrokosmisch strukturierte Szenarien des Zerfalls, ab THE BROOD verengte sich sein sezierender Blick auf überschaubare Kleingruppen, deren Erlebnis- und Handlungsraum streng limitiert war. Eine Welt der sozialen Auflösung, in der Schichten und alle tradi-

Verkehrsunfälle, die Momente zwischen Leben und Tod, als Auslöser für erotische Schwingungen. **CRASH** *macht sie spürbar.*

tionell sinnstiftenden Lebensgemeinschaften unaufhaltsam auseinanderdriften, setzt Cronenberg wie immer voraus (was vielleicht der gemeinsame Nenner der Regisseure ist, die ab Mitte der 70er Jahre das Genre des Horrorfilms revolutionierten). Allerdings kapriziert er sich diesmal nicht auf einen elitären Klüngel moralisch enthemmter Wissenschaftler, sondern auf einen primitiv-archaisch anmutenden (trotz der akademischen Vorbelastung ihres Anführers) Geheimbund von Sexfreaks, der seiner befremdlichen Obsession im Untergrund frönt. Und natürlich auf die keimfreie Umgebung, in der das gerade eingeführte Paar sein bisheriges Dasein fristet.

Nach diesen drei Sexszenen, die er dem auf eine solch reduzierte Eröffnung wohl überwiegend unvorbereiteten Zuschauer mit der gleichen emotionalen Anteilnahme serviert, als gelte es, eine Krebsstatistik zu verfilmen, ist klar, daß mit den Ballards so einiges nicht stimmt. Was genau, ist jedoch schwer zu sagen. Weder handelt es sich um den verzweifelt bemühten und für Beobachter (im Leben häufiger als in Filmen) oft unfreiwillig komischen Versuch, möglichst cool zu agieren, was ja der Nachfolgekaste der Yuppies (wie immer die heute heißen mag), eigen ist, der James und Catherine von ihrem Habitus her zweifelsfrei zuzurechnen sind, noch um jene seit Jahrzehnten vertraute innere Leere, mit der auf seriös getrimmte Problemfilmchen ihr Figurenarsenal gern bis zur Implosion aufladen. Es ist eine unwirkliche, innerlich bereits abgestorben wirkende, sehr Cronenberg-spezifische Leere in geleckten, ausgelaugten und leblosen Bildern, in denen nur Menschen Platz finden, die für den Regisseur – da kann er in Interviews erzählen, was er will – nicht viel mehr sind, als Probanden in einer Versuchsanordnung. Was ja auch in Ordnung geht, denn man muß nicht unbedingt großes Interesse am Innenleben seiner Figuren haben, um Filme zu realisieren, die eine höchst befremdliche Wirkung erzielen. Unter spannungsdramaturgischem Gesichtspunkt war Cronenberg ja immer schon ein großer Meister im Enttäuschen von grobgeschnitzten Erwartungshaltungen.

Viel Geld, noch mehr stressige, aber gesellschaftlich unnütze Arbeit und zur Stabilisierung des Egos tonnenweise schnellen, unverbindlichen und natürlich unbefriedigenden Sex: Man weiß nahezu alles über dieses Pärchen, ohne es mitansehen zu müssen. Man will sich nicht für sie interessieren und kann kein Mitleid mit ihnen empfinden – oder umgekehrt. Hatten die Männer, die bisher im Mittelpunkt von Cronenbergs Filmen standen, meist eine wissenschaftliche Mission zu erfüllen, präsentiert er uns mit James Ballard eine parasitäre Erscheinung, einen Parvenü, dem es ausschließlich um die Befriedigung egoistischer Wünsche geht. Für eine romantische Liebesgeschichte taugen er und Catherine schon gar nicht, auch wenn sie in einem Punkt schon an Hart und Rose in RABID erinnern, konnten die in brachialer Variierung eines klassischen Topos nicht zueinander kommen, können die Ballards lediglich nicht kommen.

Daß man sich dann irgendwann doch für sie interessiert, dafür muß schon etwas höchst Außergewöhnliches passieren, muß ihr bisheriges „Leben" aus den Fugen geraten, und weil man in einem Film von Cronenberg sitzt, weiß man, daß dies recht bald geschehen wird.

Voraussetzung dafür ist zweierlei, wie in THE DEAD ZONE der Zufall eines Verkehrsunfalls, dann das Auftauchen der typischsten Cronenberg-Figur überhaupt: des Frankenstein-Epigonen, der an der Rückentwicklung des Menschen zu seinen biologischen Wurzeln bastelt, worin seine Zukunft bestehen soll.

Die meisten der wenigen Leute, die sich CRASH gegen Entrichtung eines Eintrittsgelds anschauen werden, werden wohl vorab ungefähr so viel wissen, daß in diesem Film angeblich viel gefickt wird und daß angeblich viele Autos zu Schrott gefahren werden – und daß beides auf schockierende, bisher noch nicht dagewesene Weise etwas miteinander zu tun haben soll. Nach exakt viereinhalb Minuten dürfte jedem dieser Zuschauer

Im Sog der Lust nutzen Catherine und Vaughan den Schauplatz des kapitalen Verkehrsunfalls für eine Foto-Session der etwas anderen Art.

bewußt sein, daß die anstehenden Karambolagen genausowenig voyeuristische Bedürfnisse befriedigen werden wie die bisherigen Fickszenen zum Aufgeilen tauglich sind. Das ist nicht nur eine konsequente Haltung, sondern auch eine erzählökonomische Spitzenleistung.

„Diese Vermengung von Gefühl und Emotion hat den Weg für unsere aufrichtigsten und zärtlichsten Genüsse geebnet – in der Freude an Schmerz und Demütigung, im Sex als perfekter Arena, einem sterilen Nährboden für Bakterienkulturen vergleichbar, der der Kultivierung unserer eigenen Perversionen dient, in unserer moralischen Freiheit, unsere eigene Psychopathologie als Spiel auszuleben, in unseren anscheinend grenzenlosen Fähigkeiten zur Konzeptualisierung – und unsere Kinder müssen nicht die Autos auf den Straßen von morgen fürchten, sondern unsere Freude, selbst die elegantesten Parameter für ihren Tod zu berechnen."

Ähnlich dem Fernsehen, / zerrt der dem Auto eigentümliche Takt / die Hirnwellen unter seine Regie, / modelt sie genau in die Bandbreite, die er braucht. / Das Fern-Fahr-Sehen.
Das Auto ist der heimliche Held / abertausender von Filmen / ein kriechendes Verhaltensmodell / für seichte Gespräche, / isolierte Wahrnehmungen, / verweigerte, verkümmerte Gefühle / und das falsche Pathos der Eile. Der stilbildende Fahrstil der Filmfahrer / ist forsch-fahriges Getue. (Heathcote Williams)

„Nach Virilio enthüllen Unfälle uns generell mehr über den Charakter einer bestimmten Technologie als eine Analyse ihres Funktionierens jemals könnte. Jede angewandte technische Erfindung produziert ihre spezifischen Unfälle (untergehende Schiffe, durchgehende Pferde, Eisenbahn- und Autounfälle, Reaktorkatastrophen, etc.). Baudrillard ist der Meinung, es sei kein Zufall, »daß der Verlust des Immunitätsschutzes überall mit einer Zunahme der Information einhergeht.« Man weiß, daß »die Wissenschaft ihre Anläufe stets aus dem Diskurs der Hysterika nimmt.« (Jacques Lacan). Derselbe sagte in einem Fernsehgespräch ('Television'): »Das Ausweglose der Sexualität sondert die Fiktionen ab, die das Unmögliche, das seine Ursache ist, rationalisieren.« Wenn in mythischer Zeit perfekte Regulation und Unsterblichkeit dadurch entstanden, daß die Götter mit den Menschen kopulierten, so bedarf es dazu heute der Verbindung von Mensch und Maschine. – Einen »technologischen Weg zur Unsterblichkeit, vielleicht den einzigen«, nennt Heiner Müller sie. Die beiden wichtigsten Artefakte sind dabei ohne Zweifel das Auto und der Fernseher, wobei ersteres ein Versprechen auf Geschwindigkeit, reine Fortbewegung, ohne Kommunikation und Wahrnehmung landschaftlicher Details ('Fahren, fahren, fahren') einlöst, und letzterer die Möglichkeit, die ganze Welt zu erfahren, ohne sich von der Stelle bewegen zu müssen: »Es gibt eine wüstenartige Form des Raums, erzeugt durch die Geschwindigkeit, und es gibt eine wüstenartige Form des Sozialen, erzeugt durch elektronische Kommunikation und Information. Das sind die neuen Wüsten. Sie müßte man erforschen.« (Baudrillard) Die entscheidenden Ideen dazu bekam der französische Soziologe von J. G. Ballard, der eben schon seit 20 Jahren an den Zusammenhängen von 'Sex und Technologie' herumrätselt. In einem Interview sagte er mal: »Die Drive-In-Pornokinos, mit ihren überdimensional vergrößerten Genitalien, die chromstählernen Geometrien unserer Autos und die Video-Leinwände unserer elektronisierten Wohn- und Schlafzimmer tragen in sich die verschlüsselten Funksprüche der Zukunft. Ich glaube, daß organischer Sex, Körper in Körper, Haut auf Haut, nicht mehr sehr viel länger möglich sein wird, ganz einfach weil – wenn irgendetwas noch eine Bedeutung für uns haben soll – es innerhalb des Werte- und Erfahrungsspektrums unserer Medien sich ereignen muß, dieser gewalttätigen neuen Landschaft.'"
(Aus: Helmut Höge: Crash – TV & Car, *erschienen in* **Warten**, *Nummer 1)*

Überarbeitet verläßt Ballard eines Tages erst spätabends das Studio und kann es auch während der Heimfahrt nicht lassen, in seinen Unterlagen herumzuwühlen, die auf dem Beifahrersitz liegen. Ein Klischeebild des erfolgreich-dynamischen Machertyps, der sich für eine Sekunde zu einer Unachtsamkeit hinreißen läßt und die Kontrolle verliert. Bis dahin würde das auch im *„7. Sinn"* nicht anders aussehen. Seine Limousine schießt über die Mittelleitplanke der Stadtautobahn auf die Gegenfahrbahn und hat dort durchaus die Chance, entweder am äußersten linken Fahrbahnrand anzuhalten, oder aber durch extremes Beschleunigen auf die eigene Fahrbahn zurückzukehren. Was Ballard aber beides nicht macht. Stattdessen versucht er sich in Geisterfahrermanier durchzuschlagen, was beim vierten Fahrzeug, das ihm entgegenkommt, mit einer Frontalkollision endet. Woraus man wohl schließen kann, daß Ballard entweder stets die schwierigste von allen zur Verfügung stehenden Lösungsmöglichkeiten bevorzugt, oder daß er unterbewußt schon länger Verlangen nach einer solchen Kamikaze-Nummer gehabt haben muß, daß er unerfüllte Sehnsüchte nach selbstmörderischen Kicks verspürt, die nur von der richtigen Person auf passende Art und Weise angefacht werden müssen. Der folgende Zusammenstoß wird von Cronenberg mit demselben Understatement (d.h. ohne künstliche Dehnung der Zeit und ohne Verwendung unterschiedlicher Perspektiven) in Szene gesetzt, genau wie alle anderen, die noch folgen werden. Er ist vorüber, bevor man ihn richtig registriert hat. Der Fahrer des entgegenkommenden Wagens wird durch beide Windschutzscheiben katapultiert und landet tot auf Ballards Beifahrersitz. Seine Frau Helen (Holly Hunter), deren linke Brust nackt aus der Bluse hängt (ein erster dezenter Hinweis auf *coming attractions*) überlebt mit diversen Quetschungen und einer Oberschenkelfraktur. Sie wird ins selbe Krankenhaus eingeliefert wie der ebenfalls am Bein verletzte Ballard, einer Flughafenklinik, die ansonsten völlig unbelegt ist, weil sie für mögliche Opfer einer sich dort ereignenden Großkatastrophe freigehalten wird.

Die nächstbeste Unfallstation, / wo sie ein paar durcheinandergewürfelte Scheiben / wieder zusammenwursteln / von jenen 250000 Kandidaten, / die jährlich von jaulenden Ambulanzen / auf Schöpflöffeln hereingekarrt werden / in die Organ- und Hirn-Banken.
Reihenweise Metallbetten auf Rollen / ein medizinischer Parkplatz. / Kabel krümmen sich aus Tröpfen / – medizinische Benzinkanister – / und tanken die Typen wieder auf, die mit Gewalt ein Vehikel begatten mußten.
Das Krankenzimmer ähnelt fatal / dem Kabelsalat im Auto-Herz. / Pethidin-forte-Spritzen schieben sie in den Schongang / und pusten sie um wie ein Kartenhaus. / Keiner lobhudelt die Verletzten, / keiner interviewt die Schwerverletzten, / die hoffen, daß ihre Maschine endlich den Geist aufgibt. / Schrei auf Schrei aus Reihen auf Reihen / voller zuckender Fleischbündel.
Putzfrauen beseitigen die Blutspuren in den Fluren / rund um die Uhr / vor den Augen der Spender, / die im Geist zurückfahren / in die Zeit vor dem Unfall.

In der Klinik (die als Handlungsort purer J.G. Ballard ist, von dessen morbider Faszination für Flugzeugabstürze man sich in den tollen Romanen **Low-Flying Aircraft** und **The Unlimited Dream Company** überzeugen kann) taucht auch erstmals der mysteriöse Vaughan (Elias Koteas) auf, der Ballards Narben beschnüffelt wie ein brünstiges Tier. Aber schon der Augenblick des Unfalls, der Crash, war für Ballard und Helen Remington der Entstehungsmoment einer selbstzerstörerischen und hochgradig erotischen Obsession für Autounfälle aller Art. Vaughan ist nur der Mann, der ihren so entfesselten Trieben die Bahn weisen wird.

Vaughan

„Seine weißen Arme und die weiße Brust, sowie die zahllosen Narben, die seine Haut überzogen, wie meine auch, verliehem seinem Körper einen ungesunden und metallischen Schimmer, der wie das abgeschabte Vinyl des Wageninneren aussah. Die scheinbar bedeutungslosen Kerben seiner Haut, die an Meißelschläge erinnerten, zeugten deutlich von den engen Umarmungen zusammenbrechender Fahrerkabinen, eine Keilschrift auf seinem Fleisch, die von zerschellenden Armaturen, zerbrochenen Zahnradaufhängungen und Standlichtschaltern eingegraben worden war. Zusammen erzählten sie in einer nüchternen Sprache von Schmerz und Pein, von Erotik und Verlangen. Das reflektierte Licht von Vaughans Scheinwerfern erhellte einen Halbkreis von fünf Narben um seine rechte Brustwarze, ein vorbereiteter Umriß für jede Hand, die seine Brust umklammern wollte." (J.G. Ballard)

JAMES: *What exactly is your project, Vaughan? A book of crashes? A medical study? A sensational documentary? Global traffic?*
VAUGHAN: *It's something we're all intimately involved in: the reshaping of the human body by modern technology.*

Der Arzt Vaughan, selbst von Narben entstellt, aber weit von einer der genreüblichen *mad scientist*-Figuren entfernt, hat dem beruflichen Ethos abgeschworen und frönt stattdessen seiner wahren Passion, der der Narbe, der Unfallwunde und anderen Deformationen des Körpers, die aus dem Zusammenprall von Mensch und Technologie herrühren. Er propagiert *the total transformation* und das *„neue Fleisch"*, beides bereits bestens bekannt aus dem bisherigen Œuvre des Regisseurs (siehe **Steadycam** N° 11). Er vertritt konsequent Ballards und Cronenbergs provokative These, daß man vermeintlich bedrohliche und zerstörerische Ereignisse auch (wie schon die Seuche in SHIVERS oder Zwangstelepathie in SCANNERS) als Chance des unbekannten Neuen, als Vorgriff auf zukünftig Unabwendbares bewußt suchen und vorsätzlich erfahren kann. Mit dieser Haltung und natürlich der animalischen sexuellen Energie, die er ausstrahlt, schlägt Vaughan die drei übrigen Hauptfiguren nach und nach in seinen Bann, gewinnt Kontrolle über sie, entfremdet sie der Entfremdung, die ihr bisheriges Leben ausgemacht hat, und führt sie schließlich einem geheimen Zirkel zu, dessen Mitglieder ein suchtähnliches Lustempfinden für berstende Karosseriebleche, zersplitternde Windschutzscheiben, ineinanderverkeile Autowracks, verstümmelte *car crash*-Opfer und blut- und samenbeschmierte Armaturenbretter gemein ist. Es sind seltsame Schattenexistenzen, die sich zwischen Trümmerteilen in einer halb verfallenen Reperaturwerkstatt an Videos von Crashtests ergötzen, ein umfangreiches Fotoarchiv über die tödlichen Verkehrsunfälle prominenter Zeitgenossen horten, die vor einem Publikum Gleichgesinnter solche Unfälle szenisch in den Orginaltypen der beteiligten Wagen nachspielen und die in ihrem abgefuckten Look und ihrem bekifften Gehabe stark an die Lumpenbrigade erinnern, aus der sich Charles Mansons Gang rekrutierte. Vaughan, daran besteht keine Sekunde der geringste Zweifel, ist ihr *mastermind*, der verstörend charismatische Anführer dieses gleichzeitig anachronistisch wie futuristisch wirkenden Rudels. Und wie Elias Koteas (der schon in Atom Egoyans EXOTICA so grandios war) diese zugleich verführerische wie abstoßende Figur interpretiert, das kommt in Intensität und Schockappeal an Michael Rookers Porträt von Henry Lee Lucas heran. Um Vaughan scharen sich u.a. der Ex-Stuntman Seagrave (Peter McNeill), der einzig und allein darauf

fixiert ist, ausstaffiert mit entsprechend voluminösen Kunststofftitten und Blondhaarperücke und unter Mitwirkung eines echten Chihuahuas (Waren es anno '67 vor den Toren von New Orleans aber nicht zwei? Triviacracks, bitte melden!) zu wiederholen, wie Jayne Mansfield in einen Truck rauschte…

Ein Mädchen / mit zerschnittenem, gequollenem Monstergesicht / kurbelt ruckweise seinen Kopf herunter, / um den Rest seines Körpers zu inspizieren. / Seine rechte Hüfte hat eine Scheinwerferfassung / gleichzeitig gebrochen und geschient, / sein Bauch trägt diagonal / eine Schleifspur von Pirelli / wie eine Häßlichkeitskönigin.

…und die geheimnisvolle, im permanenten Drogenrausch delirierende Gabrielle (Rosanna Arquette), deren einst graziler Körper nach diversen Crashs nur noch notdürftig von stützenden Metallscharnieren und ledernem Zaumzeug zusammengehalten wird. Bei einer unvermeidbaren erotischen Eskapade zwischen ihr und Ballard läßt Cronenberg natürlich nicht die Gelegenheit verstreichen, in deutlicher Anspielung auf Marilyn Chambers' Aktivitäten in RABID die Fleischwülste, die eine vernarbte Unfallwunde umgeben, als Sexualorgan zu erkunden. Im übrigen kann man nur den Mut bewundern, mit dem sowohl Rosanna Arquette als auch Holly Hunter, beide ja wohl karrierebewußte Hollywoodstars, in diesen prüden Zeiten und angesichts des Schönheits- und Fitnesswahns, der in der amerikanischen Filmindustrie regiert, ihre Körper verunstalten und deformieren lassen und Sexszenen spielen, die dem (in den USA eh aufs kommende Frühjahr verschobenen) Film ein nicht gerade geschäftsförderndes *NC-17*-Rating garantieren. Aber diese Sklaven ihrer Obsessionen sind dennoch nur willfähige *pawns in a game*, dessen Regeln Vaughan diktiert, der auch als einziger über die Fähigkeit und den Willen verfügt, Bruchstücke der Theorie *„der Umformung des menschlichen Körpers durch moderne Technologie"* zu formulieren, die die Praktiker solch bizarrer sexueller Verkehrsformen auf eine höhere Bewußtseinsstufe hieven soll. Aber was er, seine eigene Erregung dabei kaum zügelnd, mit brechender Stimme hervorstößt (es graust einen dabei schon vorab vor der deutschen Synchronisation), das genügt, um die Ballards zu Wachs in seinen Händen werden zu lassen. Das ihn umgebende Duftgemisch von Schweiß und Sperma, von speckigem Leder, ausgelaufenem Benzin und verschmortem Gummi, im Roman und im Script jeweils wortgewaltig beschrieben, das glaubt man in den Momenten, in denen Koteas seine Philosophie verkündet, wahrhaftig wahrzunehmen.

Die Endprodukte: / Brustkörbe auf Lenksäulen-Spießen, / geknickte Beine auf geknickten Türen, / Knochensplitter auf gehacktem Teer, / auf lodernden Polstern gegrillte Hintern, / von fliegenden Spiegeln ausgeweidete / Schwangerenbäuche, / von Türgriffen durchlöcherte Zungen im eigenen Blut, / kaltgestellte Fladen aus Hirn und Schlamm…

JAMES: *It's very satisfying. I'm not sure I understand why.*
VAUGHAN: *It's the future, Ballard, and you're already part of it. For the first time, a benevolent psychopathology beckons towards us. For example, the car crash is a fertilizing rather than a destructive event – a liberation of sexual energy that mediates the sexuality of those who have died with an intensity impossible in any other form. To fully understand that, and to live that… that is my project.*

„Die Idee eines kreativen Krebses; etwas, das man normalerweise als Krankheit betrachten würde, rutscht auf einmal auf eine andere Ebene der Kreativität und beginnt, den eigenen Körper in etwas Neues umzuformen." (Cronenberg 1992)

Deutsche Car

So wie Ballards Roman eine dezidiert britische Komponente aufweist, gibt es in Cronenbergs CRASH einen Deutschland-Bezug, auf den es sich schon lohnt, näher einzugehen. Großbritannien war so ziemlich das letzte westeuropäische Land, das mit einem flächendeckenden Autobahnnetz (dort *motorways* genannt) gesegnet wurde, und bei allem Menetekelcharakter, den das Buch zweifellos besitzt, umschmeichelt der Autor diese neue Errungenschaft der modernen Zivilisation gelegentlich mit verklärenden Eupehmismen, die sich kaum von denen fanatischer Autonarren unterscheiden: *„Als Catherine und ich vom Untersuchungsrichter nach Hause fuhren, lagen die Überführungen wie kopulierende Riesen übereinander, gewaltige Beine, die den Rücken eines anderen umklammernd hielten."*
Abgesehen von der köstlichen, enervierend lange ausgespielten Szene im hypercleanen Mercedes-Ausstellungscenter (ein Orginalbeitrag Cronenbergs), in der Gabrielle mit diabolischer Lust einen verklemmten Verkäufer nötigt (bekanntermaßen ließ sich der nordamerikanische Durchschnittsspießer schon immer am trefflichsten als *car salesman* darstellen), ihr geschientes Bein auf die Pedale eines Cabrios zu heben, was dieser erst widerwillig (mit genial verschämtem Seitenblick zum Chef hin, der ihn ja eventuell beobachten könnte), dann aber mit sichtbarem Gefallen an dieser Unterwerfungshaltung ausführt – abgesehen davon fällt auf, daß von den zahlreichen angesprochenen Verkehrsunfällen, bei denen große und bedeutende Persönlichkeiten unseres Jahrhunderts ihr Leben ließen (Albert Camus wird ebenso erwähnt wie Grace Kelly oder Nathaniel West, und man könnte die Aufzählung zumindest noch um Roland Barthes, Margaret Mitchell, Isadora Duncan oder Eddie Cochran ergänzen), nur ein einziger in einer auf größtmögliche Authentizität angelegten *Open Air*-Vorstellung nachinszeniert wird: selbstredend der von James Dean am 30.9.1955.

Elvis leistete seinen Militärdienst in Hessen ab, die Beatles legten den Grundstein ihrer Karriere auf der Reeperbahn und die dritte Ikone der Popkultur raste bekanntlich nicht nur in einem deutschen („Sufänhausän") Porsche 550 Spyder in den Olymp der Kinogötter, sondern auch an der Seite seines Freundes und Mechanikers Rolf Wütherich aus Stuttgart. Mit diesen unabwendbaren Fakten kann man Bewohner popkultureller Drittweltländer (besonders aber die Froschfresser) immer wieder bis zur Weißglut reizen. Wenn man wie ich an diesem Rolf Wütherich, einem wahren *rebel with a cause* und einer für einen Deutschen seiner Generation wohl ziemlich einzigartigen Biografie, einen Narren gefressen und sich schon mal die Mühe gemacht hat, die scheinbar disparaten Scherben seines letztlich wohl verpfuschten Lebens zusammenzutragen, dann kann man Cronenberg (denn es war ausschließlich seine Idee: Im Roman kommt der Dean-Crash nicht vor, statt dessen dient ein geplantes Autoattentat auf Liz Taylor als Spannungshöhepunkt) nur dankbar sein, daß er den Namen richtig hinkriegt (was nicht selbstverständlich ist, denn in der kaum noch überschaubaren Dean-Literatur heißt Rolf mit Nachnamen oft Veutric, Wosrich, Roloff, Wuthering, Ralph Welter oder Erich Weurth), und auch die Informationen über sein weiteres Schicksal stimmen. Ich würde dabei auch verzeihen, daß Wütherichs '65 an der Seite Eugen Bohringers errungener zweiter Platz in der Gesamtwertung der Rallye Monte Carlo unter den Tisch fällt, wüßte ich nicht, daß Cronenberg ein ausgewiesener Rennsportfanatiker ist…

Was das jetzt nun wieder soll? Abgesehen davon, daß ich diesen Rolf Wütherich für eine der potentiell besten Kinofiguren halte, die die bundesdeutsche Nachkriegsgeschichte hervorgebracht hat (obwohl, oder vielleicht auch gerade weil er den Schauspielerberuf als nur für „Weiber" akzeptabel abtat und Dean, dem er beide Porsches verkaufte, ständig mit seinen kläglichen Sprachkenntnissen animierte, Profirennfaher zu werden – was als Beweis genügen dürfte, daß Jimmy das Zeug dazu hatte), und auch abgesehen davon, daß es immer noch jede Menge Amis gibt, die meinen, außer Autos bauen, Bier brauen, im falschen Fußball Weltmeister werden und auf interessante Weise Weltkriege verlieren, könnten die Deutschen nicht viel, soll dieser Einschub folgendes: Ohne den nostalgischen Blick in die Vergangenheit und ohne die Romantisierung einer Epoche, in der Autofahren (und der Autorennsport) noch weitgehend ein ungebrochenes, weil kaum problematisiertes Vergnügen war – und diese Romantisierung schwingt in der Rekonstruktion von Jimmys tödlichem Unfall ebenso mit wie die Geburt des Kinomythos James Dean durch diese Kollision – funktioniert die Fetischisierung des Automobils in CRASH für Zuschauer eines bestimmten Alters und einer mit diversen Autos geteilten Lebensgeschichte nur unzureichend.

Ist doch ganz einfach: / Sicherheit erinnert an Unfälle, / und Unfälle bringen keinen in Kaufstimmung. / Simpel, Mann. / Einen sicheren Wagen fahren – / genausogut kann doch ein Blinder ins Kino gehen. / Uninteressant! / Gefahr gehört zum Fahren, / Hören Sie, / alles schön und gut. / Mit Sicherheitsgurten, die Sie erdrosseln / und Überrollbügeln, die den halben Schädel abscheren / wie ein gekapptes Ei – / alles schön und gut. / Mit Plexischeiben, die von selbst zu Körnchen zerbersten, / und Teleskop-Lenksäulen, die sich zusammenfalten, / nur natürlich im Ernstfall... / Em, Unfall... / Sicher nicht... / Sie wollen den Tod von der Straße holen, Mann? / Dann holt er sich die Leute auf dem Bürgersteig! / Na, was ist? / Sollen wir jedem Wagen, / der vom Werks-Fließband kommt, / ehe er aufs Staats-Fließband kommt, / zur Abschreckung ein paar Blutflecken / auf Haube und Kühler schmieren?

Car wash/Car dump

"I arouse and left you, sleeping in your silent room, eternal is the warrior, who finds beauty in his wounds" (*"Main Travelled Roads"* von Jackie Leven – damals

Aus dem anfänglichen Schrecken entsteht die Sehnsucht nach immer mehr Extremsituationen.

Doll by Doll –, das soundtrackmäßig perfekt zu dieser Sequenz passen würde)

Außen wie Innen eine Spritztour bei abgestelltem Motor. Catherines Schaumweihe. Genau 38 Einstellungen in exakt 4,37 Minuten, in denen kein Wort fällt und außer dem rhythmischen Stampfen der Waschanlage kein Geräusch zu hören ist. Blut am Kühlergrill und am Türgriff. Der Duft keimfreier Säuberungsmittel. Drei Untote im *all night car wash*. Vaughan und Catherine auf der Rückbank, Ballard hinterm Steuer und mit der Hand am Rückspiegel. Bisse und Blicke, *cool, calm, collected.* Geil und krank zugleich. Eine Sequenz, die umgehend Einzug hält in die Liste der *all time favorites*, die – jede Wette – aus so mancher Kopie spurlos verschwinden wird.

Daß der bloße Einstieg ins Automobil / – Und das funktioniert sogar bei dieser modernen Sänfte / namens Rolls Royce – / den Herzschlag verdoppelt / und die psychogalvanische Hautreaktion so anheizt, / daß jeder Lügendetektor zu flattern anfängt! / Setz dich hinters Steuer, mach's dir bequem, / laß dein Becken in das statisch knisternde Kunstleder sinken – / schon steigt das Streßbarometer, schon schwellen die endokrinen Drüsen / und emittieren eine Marinade aus Adrenalin, / die das Fleisch auch des erfahrensten Fahrers infiltriert, / seinen Herzdruck spür- und hörbar verändert, / wobei aus dem Auto ein unfreiwilliger Orgon-Akkumulator wird, / in dem der Blech-Sex floriert.

Hormone fluten ins Blut / und konfusionieren wie bei einem ewigen Vollmond. / Das Auto wird zum Mini-Mistral, / der

ganze Sümpfe ungeladener Luft-Ionen umwälzt / und sie zu einem geladenen Paket Vor-Sturm ausrichtet...

"For every junkyard in the moonlight, there's a graveyard in the sun" (Butch Hancock, leicht abgewandelt)

Partner wechseln, Grenzen schwinden, aber der ultimative Kick steht noch aus. Wie einen Zombie zieht es Ballard nachts zur urbanen Randzone, wo Schrottfirmen massive Mausoleen verottender Wracks errichtet haben, und wo ihn Vaughan in dessen 63er Lincoln Convertible natürlich aufspürt. Der Tötungsversuch ist gegenüber dem Roman abgeschwächt und in seiner Ernsthaftigkeit unterschiedlich interpretierbar, die Dämonisierung des Lincoln, den Ballard später übernimmt und zu dem es, bevor er wieder fahrtüchtig gemacht wird, auch noch einmal Gabrielle und Helen lockt, ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Vaughans Tod, gefilmt als unspektakulärer Antiklimax, reißt Ballard endgültig aus seiner Rolle des passiven Beobachters heraus. Ballard braucht keine Projektion seiner Phantasie und Besessenheit mehr, für Vaughan, der seine Energien verspritzt hat, ist jedes *running on empty* ausgeschlossen.

Der *Fly over,* über den er hinausgeschossen und auf einen Flughafen-Zubringerbus geknallt ist, wird zum samenbefleckten Opferstein aus Beton. *„In der Zwischenzeit fließt der Verkehr in einem nicht endenwollenden Strom über die Überführung. Flugzeuge steigen vom Flughafen auf und transportieren Vaughans Samen zu Tausenden Armaturenbrettern und Kühlergrills kollidierender Autos, sowie zu den Fußpedalen einer Millionen Passagiere."* (J.G. Ballard)

End of the road

In gewisser Weise nimmt James Vaughans Stelle ein und setzt dessen Werk fort. Zumindest bringt er sich in den Besitz des Lincolns und reaktiviert ihn. *„The restoration of the Lincoln is as Vaughan would have wanted it: just enough to get it running and nothing more, with ugly brown primer slapped onto the replaced panels, and whatever was cracked, scraped and crumpeld still cracked, scraped and crumpled – a mobile accident on badly misaligned wheels."*

Einem einsamen Jäger gleich lauert er darin auf der Standspur der Stadtautobahn auf seine Beute, die nur Catherine sein kann. Der Lincoln jagt deren kleinen Sportflitzer vor sich her und stößt ihn von hinten, bis er seitlich ausbricht, über die Böschung längsseits der Fahrbahn fliegt und sich mehrmals überschlägt. Catherine liegt herausgeschleudert neben dem Wrack, als James zu ihr kommt und sich neben sie legt. Auch wenn sie auf seine Frage, ob sie verletzt sei, *"I don't know, I think, I'm alright"* murmelt, bleibt offen, ob sie den finalen Crash überlebt oder nicht. *"Did you come?"*, lautete James' erste Frage an sie, damals auf dem Balkon, als sie ihm von ihrem Quickie im Hangar berichtete, und jetzt, in der Schlußeinstellung, wo das Paar halb unter dem deformierten Autowrack liegt, das sich schützend über ihnen wölbt und die Welt des Normalen fernhält, gibt er sich selbst die Antwort: *"Maybe the next one, darling. ... Maybe the next one..."* Das erinnert stark an das gleichfalls berührende und verstörende Ende von NAKED LUNCH, wo es ja auch um die zwanghafte Wiederholung eines rituellen Unfalls (die Wilhelm-Tell-Routine) geht. Auf ihrer Flucht aus Interzone benutzen Peter Weller und Judy Davis die seltsame Bastardform eines Fortbewegungsmittel, welches die Zufallskreuzung einer Ostblocklimousine der fünfziger Jahre mit einem Schützenpanzer sein könnte.

Der Fond dieses Vehikels wirkt heimelig-gemütlich, schottet die Insassen ab und scheint für wenige, irreführende Sekunden der Entwurf einer Gegenwelt zu sein. Es ist eine von vielen denkbaren Versionen Cronenbergs von jener in die Welt hinausverlagerten Privatsphäre, die jeden Tag Abermillionen Autofahrer um sich zu errichten meinen können, wenn sie sich auf den Weg zur Arbeit oder sonstwohin machen. Die meisten Fans schätzen an Cronenbergs Filmen ihre destruktiven und nihilistischen Kräfte, sie wollen in ihnen keine Happy-Ends sehen. Und so wie in NAKED LUNCH durch die letztmalige Ausübung der Wilhelm-Tell-Routine an der Grenzstation das Ende des Films umkippt, will man auch diesmal nicht an Catherines Überleben glauben, vielleicht weil nur so der letzte Crash des Films zum ersten richtigen Kick seines Protagonisten werden kann. Zahlreiche Interpretationen sind möglich, der Regisseur hält sich alle Optionen offen, auch die der Nekrophilie, nachdem die Kamera über die Böschung auf die Straße, auf der unverminderte Verkehrsströme fließen, zurückgeschwebt ist.

Die Endprodukte: / Brustkörbe auf Lenksäulen-Spießen, / geknickte Beine auf geknickten Türen, / Knochensplitter auf gehacktem Teer, auf lodernden Polstern gegrillte Hintern, / von fliegenden Spiegeln ausgeweidete / Schwangerenbäuche, / von Türgriffen durchlöcherte Zungen im eigenen Blut, / kaltgestellte Fladen aus Hirn und Schlamm...

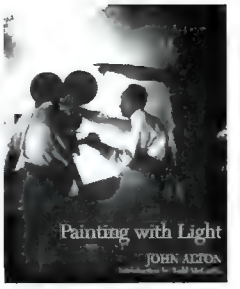
*„**Crash** ist so ein Buch, eine extreme Metapher für eine extreme Situation, ein Bündel verzweifelter Wertmaßstäbe für Krisensituationen. Wenn ich recht habe – und ich habe mich in den zurückliegenden Jahren bemüht, die Gegenwart für mich selbst neu zu entdecken –, dann nimmt **Crash** eine Position als Katastrophenroman der Gegenwart in einer Linie mit meinen früheren Schilderungen von Katastrophen der nahen und nahesten Zukunft, etwa **The Drowned World** (Karneval der Alligatoren), **The Drought** (Welt in Flammen) und **the crystal world** (Kristallwelt) ein.*

*Aber selbstverständlich befaßt sich **Crash** nicht mit einem imaginärem Desaster, sondern mit einer allgemein verbreiteten Katastrophe, die in allen Industrienationen institutionalisiert ist, in denen Jahr für Jahr Hunderte und Tausende von Menschen getötet und Millionen verletzt werden. Sehen wir selbst im Autounfall das unheimliche Omen einer alptraumhaften Verbindung von Sex und Technologie? Versorgt uns die moderne Technologie mit Mitteln und Möglichkeiten, unsere Psychopathologien auszuleben, von denen wir bisher nicht zu träumen wagten? Liegt in dieser Nutzbarmachung unserer brachliegenden Perversionen ein Nutzen für uns? Liegt ihr eine trotzige Logik zugrunde, die mächtiger als jede Vernunft ist? Ich habe in **Crash** das Automobil nicht nur als sexuelles Sinnbild dargestellt, sondern auch als Metapher für das Leben der Menschen in der modernen Gesellschaft. Daher hat das Buch auch eine sehr politische Rolle, die nichts mit dem sexuellen Inhalt zu tun hat, aber ich würde **Crash** trotzdem als ersten pornografischen Roman ansehen, der auf der Technologie basiert. In gewissem Sinne ist die Pornografie die politischste Form von Literatur, denn sie befaßt sich damit, wie wir uns auf gegenseitig auf die ruchloseste und schonungsloseste Weise ausbeuten und benützen."* (JGB)

Aber, / wer in einem Auto gezeugt wurde, / und das sind viele, / wer seinen ersten Fick im Auto absolvierte, / und das sind die meisten, / wer im Auto zur Arbeit fährt, / und das sind fast alle, / wer seine Lust, seine Nahrung, / seinen Lebensunterhalt via Auto bezieht, / der wird es bis ins Grab verteidigen.

Die J.G. Ballard-Zitate stammen alle aus dem Vorwort der deutschen Ausgabe von **Crash**, *die kursiv gehaltenen Gedicht-Passagen aus Heathcote Williams'* **Autogeddon**, *dessen deutsche Ausgabe bei* Zweitausendeins *erschienen ist.*

Lighting Man



Außerordentlicher Lichtkünstler, eigenwilliger Mann mit außergewöhnlicher Geschichte: Der Kameramann John Alton ■ Robert Müller hat Altons Erinnerungen aufgezeichnet

Den Namen John Alton hörte ich erstmals vor etwa zehn Jahren aus dem Munde von Joseph H. Lewis. Der WDR hatte dem Regisseur eine kleine Retrospektive gewidmet, und Christian Bauer befragte Lewis im Anschluß eines jeden Filmes zu den Dreharbeiten. So gab dieser sympathische, bescheidene Mann Auskunft über die Entstehung von THE BIG COMBO. Er sprach in erster Linie über den Kameramann des Films, pries ihn und sein Talent in den höchsten Tönen: *"When it came to photography, he was a real genius."* Und er erzählte, daß dieser Kameramann seine Arbeit nicht nur atemberaubend gut, sondern auch ungeheuer rasch verrichtet habe.

Schon lange interessierte ich mich für die Arbeit der Kameraleute, für ihren Beitrag zur Ästhetik eines Films. Doch erst die flammende Eloge von Joseph H. Lewis lenkte meinen Blick auf das Werk eines bestimmten Kameramannes. Und so begann ich nach Filmen Ausschau zu halten, die Alton photographiert hatte.
Meine Bewunderung galt zunächst dem ultimativen Kameramann des Film noir, der in Filmen von Anthony Mann und John Sturges das amerikanische Kino jener Zeit zu seinen aufregendsten visuellen Extremen getrieben hat. Dann entdeckte ich den Virtuosen des farbigen Lichtes, der mit seiner Kunst Filme von Vincente Minnelli und Richard Brooks adelte. Ich sammelte Informationen über Alton, stieß auf ein Buch, das er 1949 über sein Metier geschrieben hatte: **Painting with Light**. Zwar wurde Altons Name hin und wieder in der Literatur zum Film noir erwähnt, aber es existierten weder Interviews mit ihm noch Artikel, die sich mit seiner Arbeit beschäfigten. Indes fiel mir ein Buch aus dem Jahr 1973 – **The Magic Factory: How MGM Made An American in Paris** – in die Hände, in dem Autor Donald Knox Aussagen fast aller an der Entstehung des Musicals Beteiligten zusammengefaßt hatte. Alton selbst, dem für die Photographie des Schlußballetts ein Oscar verliehen worden war, kam nicht zu Wort. Doch noch zwanzig Jahre nach den Dreharbeiten polarisierte

Stationen: 1944 bei den Vorbereitungen zu* LAKE PLACID SERENADE, *1952 auf dem Set von* TALK ABOUT A STRANGER *(Alton in der Bildmitte im Anzug) und 1993 in Wien.

seine revolutionäre Lichtgebung die Ansichten. Manche – wie Regisseur Vincente Minnelli – priesen seinen Wagemut und seine Virtuosität, andere – wie Art Director Preston Ames – beschwerten sich, er habe ihre Arbeit mit seiner Lichtgebung zerstört. Eines machen die verschiedenen Äußerungen deutlich: Alton vereinte, was in seinem Metier nicht leicht zu vereinen ist – ästhetische Perfektion und Schnelligkeit. Doch gerade diese Kombination erregte den Neid und die Mißgunst der weniger fähigen und behenden Kollegen.

Meine Neugier war nun erst recht geweckt, und ich versuchte, Näheres über das Leben Altons zu erfahren. Einige (teils widersprüchliche) Informationen lieferten die einschlägigen Lexika und Nachschlagwerke, doch setzte ich meine Hoffnungen vor allen in den *American Cinematographer*, die Monatsschrift der amerikanischen Kameragewerkschaft. Die Novemberausgabe des Jahres 1939 vermeldete, daß Alton nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Argentinien nun wieder in Hollywood eingetroffen sei, doch fortan nahm man nur selten und am Rande Notiz von ihm. So hieß es im Januar 1949 über seine außergewöhnliche Produktivität lapidar: *"John Alton's life is just one picture after another. This hard working A.S.C. member (...) has completed the photography on ten pictures within 14 months. A record."*

Als die Zeitschrift im Laufe der vierziger Jahre nahezu alle aktiven Mitglieder porträtierte, wurde er nicht berücksichtigt. Alton erschien mir immer mehr als *operateur maudit*, und so veröffentlichte ich einen Artikel, der seinen Stil zu beschreiben und sein bewegtes Leben zu rekonstruieren versuchte. Nachdem er Anfang der 60er Jahre Hollywood den Rücken gekehrt hatte, verliert sich seine Spur jedoch vollends im Dunkel. John Alton war die Greta Garbo der Kameraleute: Er habe mit dem Metier nichts mehr zu tun haben wollen und lebe, so mutmaßte Lewis, nun in Südamerika.

Die weitere Recherche verlief im Sande, und so erlahmte mein Forscherdrang zusehends. Doch dann unterhielt ich mich im Spätsommer 1992 mit Arlene Dahl – immer noch wunderschön mit ihrem leuchtend roten Technicolorhaar – während des Festivals von Deauville über SLIGHTLY SCARLET. Natürlich fragte ich auch nach Alton, der den Film photographiert hat, und zu meiner Überraschung erzählte sie, daß er nun wieder in der Nähe von Los Angeles lebe und man sich in Hollywood um eine Ehrung für ihn bemühe. Ein Jahr später schließlich trat John Alton, inzwischen 92 Jahre alt,

nach über dreißig Jahren erstmals wieder in das Licht der Öffentlichkeit: Bei der Premiere von VISIONS OF LIGHT, dem Dokumentarfilm über die Kunst der Kameraleute. Im September 1993 war er dann Gast des Festivals in Telluride, Colorado, und einen Monat später nahm er eine Einladung der Viennale an, die unter dem Titel „Aufbruch ins Ungewisse" Leben und Werk österreichisch-ungarischer Filmemigranten würdigte.

Als ich von dem geplanten Besuch Altons hörte, wandte ich mich an die Viennale, die mich – Alexander Horwath und Alessandra Thiele sei für ihre Großzügigkeit nochmals gedankt – nach Wien einlud. Dorte lernte ich die liebenswürdigen, begeisterungsfähigen Organisatoren kennen und verbrachte gemeinsam mit ihnen eine Woche im Kreis der kakanischen Emigranten. Zu denen, die den Weg nach Wien fanden, zählten: Leon Askin, im amerikanischen Kino auf die Rolle des komischen Schurken spezialisiert; Theodore Bikel, Schauspieler und Folksänger; Kurt Land, Cutter und in den fünfziger und sechziger Jahren einer der wichtigsten Regisseure des argentinischen Kinos; Francis Lederer, der sich auf der Leinwand vom jugendlichen Liebhaber zum Charakterdarsteller wandelte; Eric Pleskov, langjähriger Präsident von *United Artists* und Begründer von *Orion Pictures*, Fini Rüdiger Littlejohn, Trickfilmzeichnerin bei Disney, Wolfgang Suschitzky, Kameramann des dokumentarisch orientierten britischen Kinos der sechziger Jahre; und Amos Vogel, Filmkritiker und Initiator des *New York Film Festivals*. Als Juden waren sie alle in den dreißiger Jahren vor dem faschistischen Terror geflüchtet. Die Viennale ehrte diese Gäste mit einer umfangreichen Retrospektive, einem filmhistorischen Symposium und einer von Christian Cargnelli und Michael Omasta herausgegebenen Publikation.

Ich verbrachte einige außergewöhnliche Tage unter Menschen, denen es oft nicht leicht gefallen war, in die Stadt ihrer Jugend zurückzukehren. Viele hegten Vorbehalte gegenüber dem Land, dessen Bevölkerung den sogenannten Anschluß an das Dritte Reich zu großen Teilen jubelnd begrüßte und in dem ein Waldheim oder ein Haider noch heute als Politiker reüssieren können. Mancher Wiener mag sie für Touristen gehalten haben, diese betagten Herrschaften, die auf dem Stephansplatz oder in Hohenschönbrunn die letzten milden Tage des Altweibersommers genossen. Vielleicht hat sich der eine oder andere gewundert über die Melange aus Deutsch und wienerisch gefärbtem Englisch, in der sie

Alton diente im Zweiten Weltkrieg als Verbindungsoffizier (Captain) zwischen dem Commanding General's office und dem First Signal Corps Photographic Laboratory.

sich unterhielten. Die Liebe zur Wiener Mundart hat die Jahrzehnte des Exils überdauert. So stimmten eines Abends einige der alten Emigranten beim Heurigen zur Schrammerlmusik in jene Lieder von Robert Stolz ein, die sie bereits zu ihrer Jugend gesungen hatten. Und für die Dauer einiger Strophen war die Weinstube plötzlich nicht mehr nur ein Ort süßlich verlogener Rührseligkeit. Die vertrauten Melodien und der Klang der Muttersprache legte selbst lang verschüttet geglaubte Fähigkeiten wieder frei. So bemerkte John Alton am nächsten Morgen ein wenig verwundert, daß er die letzte Nacht wieder auf Deutsch geträumt habe.

Für Alton, obwohl auch er Jude, war der Besuch in Wien nicht mit schmerzlichen Erinnerungen und dem Gefühl des Verlustes verbunden. Er hatte seine Heimat bereits kurz vor Ende des Ersten Weltkriegs verlassen, um in den Vereinigten Staaten sein Glück zu suchen. Mein mysteriöser John Alton erwies sich sich als reizender, verschmitzter, überaus charmanter alter Herr, dem immer noch ein jungenhafter Schalk im Nacken saß. Mit seiner pludrigen, großzügig geschnittenen Baskenmütze auf dem Kopf und mit einem immer noch eleganten Auftreten, entsprach er ganz dem Bild eines europäischen Künstlers und Bohemiens. Er freute sich sichtlich über das Interesse, das ich ihm und seiner Arbeit entgegenbrachte und beantwortete meine Fragen mit Geduld und einem bewundernswerten Erinnerungsvermögen. Wir unterhielten uns zwar auf Englisch, immer wieder streute er aber ein Wort oder einen Satz auf Deutsch ein. Nur wenn wir darüber sprachen, wie er in bestimmten Szenen das Licht gesetzt hat, wurde manchmal deutlich, daß mehr als dreißig Jahre vergangen waren, seitdem er seinen letzten Film photographiert hatte. Wenn wir uns gemeinsam Ausschnitte ansahen, war ihm anzumerken, daß er diese Filme lange Zeit nicht mehr gesehen hatte und sich nun mit Freude und Stolz der eigenen Arbeit erinnerte. Mit kleinen Ausrufen der Überraschung oder der Zustimmung kommentierte er die Bilder, lobte eine Einstellung oder einen Lichteffekt. Bei den Gesprächen strahlte er die heitere Gelassenheit eines Mannes aus, der zufrieden auf sein langes Leben zurückblickt. Alle Kämpfe, die er auszufechten hatte, haben ihn nicht verbittert.

John Alton, am 5.10.1901 im ungarischen Sopron geboren, starb am 2. Juni 1996 im St. John's Hospital von Santa Monica an den Folgen einer gebrochenen Hüfte. Er wurde 94 Jahre alt.

RM

Alton bei den Dreharbeiten zu Anthony Manns* RAW DEAL *(1948).

Alles, was ich tat, brachte mir Ärger ein

Der Name meines Großvaters, dessen Familie aus Wien stammte, war Altmann. Mein Vater Sam war in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als junger Mann gemeinsam mit seinem Bruder in die Vereinigten Staaten ausgewandert. Dort änderte er seinen Namen in Alton und nahm die amerikanische Staatsbürgerschaft an. Deshalb hieß ich von Geburt an Alton. Mein Vorname war zunächst Johann, aber in Amerika wurde daraus John. In meinem Elternhaus wurde Wienerisch gesprochen. Meine Geburtsstadt Sopron, die damals noch Ödenburg hieß, gehörte ursprünglich zu Österreich. In der Schule konnten die deutschsprachigen Schüler ihre Muttersprache weiterlernen, doch der Rest des Unterrichts wurde in Ungarisch abgehalten. Ungarisch ist die erste Sprache, die ich später wieder verlernt habe. Doch ohne großes Bedauern, denn im Grunde ist es eine Gaunersprache.

Von der Photographie war ich seit frühester Jugend fasziniert. Bereits mit vier oder fünf Jahren habe ich mit einem Amateurapparat gespielt und einen Kasten gebastelt, mit dem man Photopapier belichten konnte. Das waren meine ersten Erfahrungen auf diesem Gebiet. Filme kannte ich damals noch nicht, ja ich wußte noch nicht einmal, daß es so etwas gab. Dann sah ich eines Tages auf der Straße einen Mann mit einem seltsamen Apparat auf einem Stativ. Er kurbelte an einem Griff an der Seite seines Kastens. Er sprach Deutsch, und als ich ihn fragte, was er da mache, antwortete er: *„Das ist das Neueste – ich drehe Filme."* Ich konnte mir nicht vorstellen, wie man mit Kurbeln Bilder machen konnte. Ich begleitete ihn an diesem Tag, sah ihm bei der Arbeit zu und half, seine Sachen zu tragen. Er war ein Operateur der *Fox*-News, der Material für Wochenschauen drehte. Als er nach einigen Tagen die Stadt wieder verließ, erkundigte ich mich nach seiner Adresse und sagte: *„Wenn ich die Schule zu Ende gebracht habe, komme ich Sie besuchen."* Eines Tages stand ich dann tatsächlich vor seiner Tür. Ich wurde sein Gehilfe: Ich reinigte und trug seine Ausrüstung – *I just schlepped the camera* – und reiste mit ihm umher. Die *Fox*-News besaß Büros in allen europäischen Hauptstädten. Der Wochenschaumann arbeitete wie ein Photograph, nur daß er die Aufnahmen mit einer Filmkamera machte. Der Filmstreifen wurde mit einer Handkurbel transportiert, motorisierte Kameras gab es damals noch nicht. Er war mein erster Filmlehrer. Das ganze Metier zog mich von Beginn an, und ich wußte instinktiv, daß hier meine Zukunft liegen würde. Das klingt wie eine romantische Geschichte, doch sie ist wahr.

Eigentlich hätte ich die Universität in Budapest besuchen sollen, aber ich blieb beim Film. Schließlich bewarb ich mich selbst bei der *Fox*-News. Als man fragte, ob ich irgendwelche Erfahrungen habe, sagte ich, ich sei Assistent gewesen. Das war übertrieben, aber ich bekam den Job. Ich reiste nun umher, wie es mein Lehrer tat, aber zu weniger bedeutenden Schauplätzen. Ihn sandte man in die Hauptstädte, mich in die Provinz und aufs Land. Ich blieb nicht sehr lange bei der *Fox*.

New York

Von jeher war ich von den Geschichten meines Vaters über Amerika fasziniert, und auch ich wollte unbedingt dorthin. 1918, nachdem die USA den Friedensvertrag unterzeichnetet hatte, fuhr ich auf einem Frachter nach New York. Während mein Vater nach Österreich-Ungarn zurückgekehrt war, ist sein Bruder, mein Onkel Emile, in Amerika geblieben. Deshalb war es für mich einfach, ein Visum zu bekommen und da mein Vater immer noch amerikanischer Staatsbürger war, und ich noch nicht volljährig, bekam ich sehr schnell die amerikanische Staatsbürgerschaft. Es stellte sich nun die Frage, was ich tun sollte.

Mein Onkel, bei dem ich wohnte, war Möbelfabrikant. Ich erzählte ihm von meinen Erfahrungen beim Film. Für ihn war Film jedoch eine kriminelle Sache. *„Solange du mein Brot ißt, lernst du etwas Anständiges."* Ihn interessierte nur sein Geschäft, in das auch ich eintreten sollte. Alles, was mich je an Möbeln interessierte, war das Bett in meinem Zimmer. So ging ich zunächst einmal in New York aufs College. Nebenbei bekam ich einen Job im Labor der *Paramount Studios* auf Long Island. Auf meinem Schulweg kam ich jeden Tag an den *Cosmopolitan Studios* auf der Second Avenue vorbei, die William Randolph Hearst gehörten. Marion Davies war der Star – im Studio und im Schlafzimmer von Mr. Hearst. Eines Tages stieg ich an der Bushaltestelle aus, um mir anzusehen, wie dort Filme gedreht wurden. Mit dem nächsten Bus wollte ich dann zum College weiterfahren. Ich trat an das große eiserne Gittertor, als ein Mann herauskam, mich am Arm griff und sagte, ich solle mitkommen. Offentsichtlich verwechselte er mich mit jemanden. Er schleppte mich zum Kostümfundus, wo sie mich in eine Uniform steckten. Dann stellten sie mich neben Marion Davies. Schauspielvermögen wurde von mir nicht verlangt, nur Standvermögen. Ich stand dort fast den ganzen Tag. Ich war furchtbar müde, doch am Ende bekam ich einen Scheck über zwölfeinhalb Dollar. Von meinem Onkel bekam ich anderthalb Dollar Taschengeld die Woche. Und nun bekam ich für einen Tag zwölfeinhalb Dollar! Für mich war das ein Vermögen. Am nächsten Tag sollte ich wiederkommen. Ich dachte: Meine Güte, du arbeitest jetzt in einem richtigen Filmstudio. Das war unglaublich aufregend. Ich beschloß, daß das College warten konnte – ich sah es nie wieder –, und so stand ich am nächsten Tag wieder in Uniform neben Marion Davies. Ich tat nichts, strich nur das Geld ein. Zu Hause wußte ich gar nicht, wie ich das viele Geld erklären sollte, denn dort glaubten sie, daß ich immer noch brav aufs College ging. Einige Tage später, ich hatte bereits dreißig oder vierzig Dollars verdient, standen Außenaufnahmen im Norden des Staaates New York auf dem Plan. Ich mußte nun Reithosen tragen, doch das einzige Pferd, auf dem ich jemals gesessen hatte, war ein hölzernes Karusselpferd gewesen. Dennoch sollte ich reiten. Wir drehten eine große Schlachtszene, und ich starb zwar fast vor Angst. Doch ich fiel nicht vom Pferd, und nach dreißig Tagen war ich ein reicher Mann. Ich bekam nun bereits siebzehneinhalb Dollar am Tag und konnte meinen Reichtum gar nicht glauben. Zu Hause herrschte helle Aufregung, weil ich abends nicht heim kam.

Während der Dreharbeiten schloß ich Bekanntschaft mit einigen anderen Jungs in meinem Alter. Wir sprachen über das Kino, und alle hatten wir den Ehrgeiz, es dort zu etwas zu bringen. Wir waren zu sechst und beschlossen, nach Hollywood zu gehen. Ich wollte auch von meinem Onkel fort, weil ich den Gedanken, in seinem Möbelgeschäft arbeiten zu müssen, nicht ertragen konnte.

Hollywood existierte zu diesem Zeitpunkt erst seit einigen Jahren. Wie sollten wir aber dorthin kommen? Wir legten unsere Ersparnisse zusammen und kauften ein Auto, einen uralten Ford. Das war im Winter 1923/24. Während der Reise übernahm jeder eine Aufgabe: einer fuhr, einer säuberte in den Pausen das Auto, einer tankte. Mein Job war es, die Reifen zu flicken. Alle fünf Minuten

ging einer kaputt. Von New York bis nach Kalifornien habe ich unentwegt Reifen geflickt. Wir kamen nur sehr langsam voran, und als wir Chicago erreichten, mußten wir uns erst alle eine Arbeit suchen und etwas Geld verdienen. Damit bezahlten wir das Benzin für den Rest der Reise. Wir kamen auch durch Arizona, wo es zu jener Zeit noch wilde Indianer gab, vor denen wir eine Heidenangst hatten.

Hollywood

Die Fahrt nahm einfach kein Ende. Nach sechs Monaten kamen wir schließlich in Los Angeles an. Das war damals eine Kleinstadt voller Mexikaner, und Hollywood war nicht mehr als ein Dorf. Der Hollywood Boulevard war gerade eröffnet worden und im *Egyptian* hatte THE THIEF OF BAGDAD mit Douglas Fairbanks Premiere *(Juli 1924)*. Wir kauften uns alle eine Eintrittskarte, die damals 25 Cents kostete. Während wir vor dem Kino anstanden, um eingelassen zu werden, las eine Wahrsagerin den Wartenden aus der Hand. Die anderen Jungs, die älter und stärker waren als ich, drängten sich vor und ließen sich ihre Zukunft vorhersagen. Ich glaubte nicht an so einen Hokuspokus. Doch die Frau griff auch meine Hand, schaute sie an: *„Deinen Freunden habe ich geraten, nach New York zurückzukehren. Ihnen wird Kalifornien kein Glück bringen. Du aber wirst hier Erfolg haben."*

Die anderen Jungs befolgten den Rat der Wahrsagerin, und ich sah sie nie wieder. Ich aber blieb, und schon zwei Tage später bekam ich einen Job im Labor von MGM. Zu meinen Aufgaben gehörte es, den belichteten Film auf hölzerne Trommeln zu spulen, damit er in die Entwicklerflüssigkeit getaucht werden konnte. Eines Tages riß der Film, fiel auf den Boden, und ich wurde gefeuert. Ich wurde mehrmals entlassen und wieder eingestellt. Es war keine einfache Zeit. Schließlich wurde ich ins *camera department* versetzt, wo ich die Filmkameras reinigen und warten mußte. Aber auch diesen Job behielt ich nicht sehr lange, weil ich nicht aufpaßte, ob die Kamera sauber war, sondern mich für die Lichtgebung zu interessieren begann. Meine nächste Aufgabe war es, die Magazine der Kameras mit Filmmaterial zu laden, und schließlich wurde ich Kameraassistent. Der Kameramann, dem ich zugeteilt war, tat so, als sei seine Arbeit ein Geheimnis. Doch ich war aufmerksam, stellte Fragen und wurde nach und nach mit dem Prozeß der Filmproduktion vertraut.

Zunächst habe ich in Hollywood gearbeitet, aber wegen meiner Sprachkenntnisse schickte mich MGM schon bald auf Reisen *(ab 1927, Anm.)*, um Aufnahmen an Originalschauplätzen zu drehen. Man schickte mich nach Wien, Budapest und Istanbul, aber auch nach Afrika und China. In Wien arbeitete ich in den *Sascha-Studios*, die Graf Kolowrat gehörten. Ich erzählte dort, daß ich für die *Metro* arbeitete, und man ließ mich die Dunkelkammer benutzen. Ich sah mich in den europäischen Studios gut um, und wenn ich von Zeit zu Zeit nach Hollywood zurückkehrte, berichtete ich von den Entwicklungen in Wien und Berlin. Die europäischen Kameramänner setzten ein wundervolles Licht. Sie arbeiteten sorgfältiger und ließen sich mehr

Das erste – und wohl auch berühmteste – Beispiel für John Altons phantastische* low key*-Fotographie: Jean Wallace und Cornell Wilde verlassen am Ende von* THE BIG COMBO *die Flugzeughalle. Die anderen, nicht näher gekennzeichneten Sequenzen stammen ebenfalls aus diesem Film.

Momentaufnahmen aus* BORDER INCIDENT *(1950): der zweite von fünf Filmen, die Alton unter der Regie von Anthony Mann drehte – der erste, den die beiden für Eagle-Lion machten.

Zeit als die amerikanischen. Vor allem von den Ufa-Kameraleuten habe ich eine Menge gelernt. In den zwanziger Jahren waren sie die besten der Welt. Ich schloß mit einigen Bekanntschaft. Wir trafen uns zum Mittagessen, und wir unterhielten uns auf deutsch. Ich mochte besonders Curt Courant, der zu jener Zeit ein Spitzenmann war und eine Menge Geld verdiente. Gemeinsam mit Courant fuhr ich nach Istanbul, um Aufnahmen für DER MANN, DER DEN MORD BEGING *(Regie: Kurt Bernhardt)* zu drehen. Wir arbeiteten zusammen, und ich lernte von ihm. Er war ein Meister des Lichts und zudem ein sehr netter Kerl. Ich wollte, ich wäre jemals so gut gewesen wie Curt Courant. Als wir mit den Dreharbeiten in Istanbul fertig waren, sagte er zu mir: *„John, die ganze Crew fährt als nächstes nach Marseille. Kommst du mit?"* Ich kannte Marseille sehr gut und sagte ihnen, daß ich die Reise für keine gute Idee hielt. Aber sie hörten nicht auf mich und kamen alle mit einem Tripper zurück. Jeder von ihnen. An Marseille erinnert man sich ein Leben lang.

Ich schätzte auch Karl Freund, ein korpulenter, starker Mann, dessen größtes Vergnügen es war, zu essen. Seine Arbeit war ganz anders als die von Curt Courant. Freund war ein Spezialist für Trickaufnahmen. Ich kannte auch noch viele andere Ufa-Kameraleute, aber nach all den Jahren kann ich mich an ihre Namen nicht mehr erinnern.

Ich hielt mich immer nur für einige Zeit an einem bestimmten Ort auf. Dann bekam ich ein Telegramm aus Hollywood: Wir brauchen diese oder jene Motive für einen Film. Als Vorlage schickten sie mir Photographien. So reiste ich mit meiner Kamera umher und nahm die Sachen auf. Meistens machte ich Außenaufnahmen. Wenn ich beispielsweise eine französische Stadt aufnehmen sollte, drehte ich zunächst einige Totalen und dann Details: Gebäude, Schilder, Straßenszenen, Leute in Cafés. In Hollywood waren authentische Hintergründe damals sehr gefragt. Meine Aufnahmen dienten entweder als Anregung für einen Studiodekor oder wurden direkt in den Film montiert.

Argentinien

MGM schickte mich auch nach Paris, wo ich in den Studios von Joinville arbeitete. In der französischen Hauptstadt machte ich auch die Bekanntschaft eines sehr wohlhabenden und gebildeten Argentiniers, der in seinem Heimatland eine eigene Filmindustrie aufbauen wollte. Er suchte Leute mit Erfahrung, die

etwas von Filmproduktion verstanden. Ich schlug ihm vor, daß ich mich von MGM für den südamerikanischen Markt verpflichten lassen und ihm dann bei dem Aufbau eines Studios helfen könne. Wir einigten uns über mein Honorar, und so reiste ich nach Buenos Aires. Gemeinsam mit zwei reichen Freunden finanzierte er den Bau des ersten argentinischen Filmstudio, das *Lumiton* hieß. Als die Gebäude standen, fuhr ich nach Hollywood, um Kameras, Objektive und weiteres Equipment zu besorgen. Dann begannen wir, den ersten Film vorzubereiten. Da ich die verschiedenen Aufgabenbereiche kannte, sagte ich jedem, was er zu tun hatte. Es dauerte ein Jahr, diesen ersten Film zu machen. Er hieß LOS TRES BERRETINES *(Regie: Enrique T. Susini)* und war der erste argentinische Tonfilm. Ich war für die Photographie verantwortlich, da es außer mir niemanden gab, der etwas davon verstand. Später habe ich dann auch zwei Kameramänner ausgebildet. Als wir diese ersten Filme in Argentinien machten, war ich immer noch bei MGM unter Vertrag und mußte hin und wieder Aufnahmen für sie in Bolivien oder einem anderen Land in der Nähe drehen. Als sie herausfanden, daß ich für die argentinische Filmindustrie arbeitete, schickten sie keinen Gehaltsscheck mehr, und schließlich wurde ich entlassen. Zu jener Zeit entwickelte sich in Argentinien ein harter Konkurrenzkampf zwischen den amerikanischen Filmen und den nationalen Produktionen.

Nachdem ich den ersten Fim für *Lumiton* beendet hatte, blieb ich in Argentinien. Ich heiratete dort ein wunderschönes Mädchen, mit dem ich fast fünfundfünfzig Jahre verheiratet war. Aber wir hatten keine Kinder. Meine Kinder waren die Filme, die ich machte. *(Altons erste Frau war die argentinische Journalistin Rosalia Kiss. Sie heirateten im November 1932. Kiss starb 1987. Ein Jahr später ehelichte Alton die ein Jahr jüngere Billie Roberts, die 1992 starb.)* Ich lernte sehr schnell Spanisch und besuchte die Abendschule, um meine Kenntnisse zu verbessern. Spanisch ist immer noch die Sprache, die ich am besten beherrsche. Alle anderen habe ich so im Vorübergehen gelernt.

Wir drehten in Argentinien dann auch große, aufwendige Filme. Wenn ich mich recht entsinne, habe ich zwischen 1932 und 1939 für den spanischsprachigen Markt 28 Spielfilme als *tecnico de luz* gemacht, die meisten davon für die *Argentina Sono Film*. Ein einziges Mal, bei EL HIJO DE PAPA, habe ich neben der Photographie auch die Regie übernommen. Aber das war ein Fehler. Als Kameramann sehe ich nicht das Gesicht eines Schauspielers, sondern das Licht auf ihm. Es ist unmöglich, sich auf beides gleichzeitig zu konzentrieren: Entweder achtet man auf das Licht oder auf das Mienenspiel, die schauspielerische Leistung. In diese Zwickmühle wollte ich nicht noch einmal geraten und führte deshalb nie wieder Regie. Der Umgang mit Licht war ein Vergnügen, inszenieren jedoch eine Strapaze.
Bei meiner Arbeit in Argentinien habe ich sowohl von meinen Erfahrungen in Hollywood als auch in den europäischen Studios profitiert. Hollywoods Stärke war das Tempo, der Rhythmus. Die Europäer dagegen konnten Geschichten visuell erzählen, und das Licht spielte dabei eine wichtige Rolle, vor allen Dingen bei der Ufa. Ich habe bei meiner Photographie beides einfließen lassen, das ergab eine gute Mischung.

Republic

Ich blieb sieben Jahre in Argentinien, aber als ich 1939 nach Hollywood zurückkehrte, fand ich auf Grund meiner Erfahrung dort sofort Arbeit als *director of photography*. In dieser Position mußte ich die Kamera nicht mehr selbst handhaben, sondern gab dem *operator* meine Anweisungen. Lichtgebung war fortan meine Domäne. Zunächst habe ich für *Republic* kleine, billige Schwarzweiß-Filme photographiert. Man lieh mich häufig an andere Studios aus, und *Republic* bekam dafür zweimal soviel wie sie mir bezahlten. Ich war dennoch froh, denn ich hatte Arbeit. Am Ende dieser Zeit bei den kleinen Studios war ich einer der führenden Kameramänner in Hollywood. *(Alton wurde zunächst von* RKO *verpflichtet und wechselte 1941 zu* Republic, *wo er bis 1947 etwa dreißig B-Pictures photographierte.)* Nur mit der Qualität meiner Photographie konnte ich in Hollywood keine Arbeit bekommen. Ich bewies den Produzenten, daß ich schneller als andere war. Ich war gut und schnell, und so bekam ich den Job. Wenn ich abends nach den Dreharbeiten nach Hause kam, bereitete ich mich sorgfältig auf den nächsten Tag vor. Davon konnte ich am nächsten Tag im Studio profitieren. So erwarb ich die Reputation, der schnellste Kameramann in Hollywood zu sein.

Regisseure

Bernard Vorhaus war der erste Regisseur, mit dem ich mehrmals zusammengearbeitet habe. Wir kamen sehr gut miteinander aus, doch er wurde beschuldigt, ein Kommunist zu sein und kam auf die *black list*. Er verließ Hollywood und startete eine neue Karriere in England. Auch mit John H. Auer, einem Ungarn, habe ich bei Republic einige Filme gemacht. Er war kein großes Licht. Auch als Mensch mochte ich ihn überhaupt nicht. So konnte sich keine fruchtbare Arbeitsbeziehung entwickeln. Mit Vorhaus und Anthony Mann bildete ich dagegen ein Team. Manns Bekanntschaft machte ich, als er gerade aus New York in Hollywood eintraf und hier Filme drehen wollte. Ich nahm ihn mit zu *Republic* und stellte ihn Herbert Yates, dem Besitzer vor. Mann bekam eine Anstellung als Regieassistent, was bedeutete, daß er Kaffee für die Crew holen mußte. Aber er war ein intelligenter junger Mann, der die Augen offen hielt und schnell dazulernte. Als ich ihn wiedertraf, führte er bereits Regie bei B-Pictures. Für *Eagle Lion* haben wir dann später mehrere Filme zusammen gemacht, die großes Aufsehen erregten. Ich nahm ihn dann mit zu MGM, wo er Karriere machte. Er war sehr gut und schnell. Später begann er dann zu trinken. Das letzte Mal traf ich ihn in einem Spielcasino nahe der italienisch-schweizerischen Grenze. Er spielte hoch und verlor eine Menge Geld, nicht nur sein eigenes. Er bat mich, nach Nizza zu kommen, wo er einen neuen Film beginnen wollte. Doch als ich in den Studios von Nizza eintraf, hörte ich, daß Tony Mann am Morgen zuvor gestorben war.

Ich habe mich stets am besten mit Regisseuren verstanden, die mir vertrauten und sich darauf verließen, daß ich ihnen lieferte, was sie sich vorstellten. Einer von ihnen war Richard Brooks. Wir verstanden einander, ohne daß viele Fragen gestellt werden mußten. Ein Regisseur, an den ich weniger gute Erinnerungen habe, ist Allan Dwan. Er hat in den Pioniertagen Hollywoods Karriere gemacht, als das wichtigste Merkmal eines Regisseures sein großes Mundwerk war. Mit seiner großen Klappe hat er die Leute glauben gemacht, er sei ein großer Regisseur. Er war ein Blender, ein *big mouth Joe*. Auf dem Set benahm er sich wie ein Tyrann. Als Mensch kam ich gut mit ihm aus, aber von seinen inszenatorischen Qualitäten hielt ich nicht sehr viel. Er fühlte das, und deshalb war unser Verhältnis distanziert. Ich zeigte ihm einmal für einen Film einen wunderbaren Drehort in den Bergen nahe der kanadischen Grenze. Wir fuhren dort hinauf, er stieg aus dem Wagen, ging umher, sah sich um – es war ein wirklich wundervoller Schauplatz –, kam zu mir und fragte: „John, weshalb zum Teufel hast

du mich raufgeführt?“ So war Allan Dwan. Er hatte kein Gefühl für Schönheit. Er wußte nicht einmal, was das Wort bedeutete. Doch in den Augen des Publikums war er ein bedeutender Regisseur. Er war noch ein Regisseur alten Schlages. Einer von denen, die viel Lärm machen und immer herumschreien. Er hatte eine bemerkenswert kräftige Stimme. Aber ständiges Herumbrüllen macht keinen guten Regisseur. Glücklicherweise kam es im *camera department* weniger auf die Stimmbänder an, und so kam ich dort einigermaßen zurecht.

Freunde & Feinde

Mit den anderen Kameraleuten bin ich nicht gut ausgekommen. Viele von ihnen hatten ihre Stellung nur über Beziehungen bekommen. Ihnen bedeutete die Arbeit als Kameramann nicht viel, häufig waren sie für ihre Aufgabe noch nicht einmal qualifiziert. Ich jedoch war meinem Beruf mit Haut und Haaren verschrieben, der Umgang mit Licht war meine Bestimmung. Ich hätte dafür bezahlt, sie ausüben zu dürfen, soviel Spaß machte mir meine Arbeit. Meine sogenannten Kollegen waren neidisch und manchmal schlug der Neid auch in Haß um. Sie intrigierten gegen mich, und ich mußte mir meine Position innerhalb des Studios hart erkämpfen. Sie neideten mir den Erfolg, aber auch das hohe Gehalt: Sie konnten einfach nicht verstehen, weshalb ich wesentlich mehr als sie verdiente. Sie bekamen bei MGM vielleicht $ 250 die Woche und ich $ 1500. Das war mehr, als viele Regisseure verdienten. Warum ich soviel bekommen habe? Weil ich es verlangt habe. Ich bin zum *head office* gegangen und habe gefragt: *„Wieviel bin ich euch wert? Durch mich spart ihr zwei Drehtage ein. Von dem Geld steht mir auch etwas zu.“* So kam ich zu meinem Gehalt. Es war eine Art Provision. Meine Kollegen steckten die Köpfe zusammen, flüsterten und tuschelten. Ich sagte ihnen: *„Probiert es doch auch, wenn ihr glaubt, euch stünde mehr zu.“*

(“I remember I saw something of Alton’s which I was greatly impressed with. He used one light and threw it against a building with great economy. I think it might have been in T-MEN. *I got him to the studio and hired him. I had to pay him $ 800 a week, more money than I was paying any other cameraman. I gave him that salary because I wanted to hire him and he wouldn’t work for less, and I wanted to shake up the other cameramen. I thought our other cameramen had become too complacent, and I felt we needed a cameraman who would shake the*

hell out of the place, and I thought Alton could do that for me. In lighting, he saved a lot of time by lighting only from the floor. This made him very unpopular with the other cameramen." Joe Cohn, *MGM Vice President)*

Ich unterschied mich auch äußerlich von den anderen Leuten im Studio. Ich war immer korrekt gekleidet. Ich zog jeden Morgen ein frisches weißes Hemd an und band mir eine Kravatte um. Die anderen haben noch nicht einmal ihre Schuhe geputzt. Ich habe in der Armee gelernt, daß Schuhe sauber zu sein haben. *("I think Alton was probably married to some very rich woman; that's the kind of guy he was – wore spats and gloves and everything. He was a kind of go-getter, a society man."* Ed Woehler, *Unit Production Manager* bei *MGM.)*

Aber nicht nur die Männer waren schlecht und nachlässig angezogen, auch die Frauen. Man schaute mich an und mochte nicht, was man sah. Mein ganzes Auftreten machte mich so anders. Die meisten Leute im Studio waren sehr ungebildet, allen voran die Kameraleute. Jeder Produzent hatte sechzehn Neffen, die untergebracht werden mußten. Sie waren zu dumm, um ein College zu besuchen und so wurden sie im Studio angestellt. Die Kameraleute, die aus Europa nach Hollywood kamen, waren wesentlich gebildeter und kultivierter. Man kann sie gar nicht mit den amerikanischen vergleichen. Meinen Erfolg als *lighting man* verdankte ich auch dem Studium der großen Maler. Die anderen Kameraleute wußten nicht einmal, wer Rembrandt war. Ich erzählte ihnen, er sei ein Anstreicher gewesen. Es war erschütternd, wie wenig diese *schmocks* wußten.

Ich fand keinen Geschmack an ihren rauhen Männerritualen. Ich habe den Kontakt mit ihnen gemieden. Auch zum Mittagessen in die Kantine bin ich nicht gegangen. Meine Frau machte mir für den Tag Sandwiches zurecht. Als ich noch für *Republic* arbeitete, ich glaube, es war während der Dreharbeiten zu THREE FACES WEST *(Regie: Bernhard Vorhaus)*, fragte mich John Wayne, ob er eines haben könne, sie sähen prima aus. Ich gab ihm eins, Wayne nahm einen großen Bissen – doch unglücklicherweise war es eines der vorzüglichen Knoblauch-Sandwiches meiner Frau. Waynes Leinwandpartnerin fand die Sache überhaupt nicht komisch, zumal wir gerade eine Liebesszene drehten. Und auch Wayne hat mir die Sache nie verziehen.

In vielerlei Hinsicht bin ich nie ein richtiger Amerikaner geworden. Wenn ein Amerikaner Freunde zum Abendessen einlädt, unterhält er sich mit ihnen übers

Geld. *„Wieviel hast du letzte Woche verdient? Steigen oder fallen die Aktien?"* Mich machen solche Gespräche krank. Die Amerikaner springen rum wie mexikanische Bohnen, um noch mehr Geld zu scheffeln und dabei verpassen sie ihr Leben. Sie werden grau und sterben.

Um bei einem Studio arbeiten zu können, mußte ein Kameramann der *American Society of Cinematographers* angehören. Ich war bereits seit den zwanziger Jahren Mitglied, doch als die Zugehörigkeit zur Gewerkschaft nicht mehr Voraussetzung für die Beschäftigung war, habe ich die A.S.C. verlassen. *(Alton trat 1944 aus der A.S.C. aus – ein beispielloser Affront gegenüber dieser sehr auf Standesdünkel bedachten Gesellschaft –, trat der Gewerkschaft aber wenige Jahre später erneut bei. Anm. des Autors.)* Ich war mit ihrer Politik nicht einverstanden. Sie stand mir etwas zu weit links. Außerdem war der Präsident der A.S.C., John Arnold, mein größter Feind bei MGM. Er leitete dort das *camera department*. Mein Talent und meine Schnelligkeit machten ihm Angst, und so warf er mir ständig Knüppel zwischen die Beine. Er sprach sich immer gegen meine Verpflichtung aus, aber letzlich stellte das *front office* die Verträge aus. Dennoch habe ich seinetwegen einige Filme verloren. *(John Arnold, zunächst in Entwicklungsabteilungen der Edison Company und bei Biograph tätig, avancierte zwischen 1915 und 1929 zu einem der führenden Kameramänner bei MGM. In den 30ern war er Präsident der A.S.C. und von 1931 und 1956 Leiter des* camera department *bei MGM. Unter seiner Ägide wurde die helle, glamouröse Lichtgebung zur ästhetischen Konvention des Studios. Anm. des Autors.)*

Meine Fürsprecher in Hollywood waren die Regisseure. Die Produzenten schätzten zwar meine Schnelligkeit, von Qualität, Lichtgebung und Kunst hatten sie aber keine Ahnung. Für sie zählte nur der Profit und so bekam ich fast immer Probleme mit ihnen. Doch den Regisseuren erging es nicht anders und so hielten wir zusammen. Unter den Produzenten gab es auch einige rühmliche Ausnahmen. Dore Schary war ein sehr netter, kreativer Mann, der aber wegen seiner hohen Qualitätsansprüche bei MGM ständig Schwierigkeiten hatte. Kreative Menschen stoßen immer auf den Widerstand der Nicht-Kreativen. Nicht nur im Filmgeschäft.

Im Gegensatz zu Dore Schary war Louis B. Mayer war ein Geschäftsmann. Als ich ihn das erste Mal sah, zog MGM gerade auf das Gelände in Culver City, und Mayer schleppte die Möbel. Irgendwie

habe ich mich jedesmal daran erinnert, wenn ich mit ihm zu tun hatte. Er blieb für mich immer ein Möbelpacker.

Es gefiel weder Produzenten noch meinen Kollegen, daß ich in **Painting with Light** die Geheimnisse der Lichtsetzung preisgab. MGM entließ mich deshalb beinahe. Es war verpönt, über Techniken und Kniffe zu sprechen, besonders was die Photographie anging. Kameraleute in der ganzen Welt benutzen das Buch als Vorlage. Selbst in Rußland und China arbeiteten sie danach. Wo immer ich hinreiste, fand ich eine Augabe von **Painting with Light** in den Auslagen der Buchgeschäfte. Bereits während ich es schrieb, war mir bewußt, daß das Buch Aufregung verursachen würde. Alles was ich tat, brachte mir Ärger ein. Es ist das Los eines jeden, der mit seiner Arbeit anderen ihre Mittelmäßigkeit vor Augen führt. *("If there is a philosophy in this book, it might be thought of in terms of the author's sincere desire to share the fruits of his experience with kindred souls who also delight in capturing bits of light at rest on things of beauty."* Aus Altons Vorwort zu **Painting with Light***).*

Vorbereitung und Dreharbeiten

Wenn ich für einen Film verpflichtet wurde, erhielt ich ebenso wie der Regisseur eine Kopie des Drehbuchs. Er bearbeitete das Script vom inszenatorischen Standpunkt aus, ich vom photographischen. Am Rand notierte ich, ob die Szene bei Tag oder Nacht spielt, eine romantische, dramatische oder komödiantische Stimmung haben soll, *high key* oder *low key* ausgeleuchtet werden muß. Früher kannten die Kameraleute den Unterschied zwischen beiden Beleuchtungstechniken nicht. Sie haben immer *high key* ausgeleuchtet. Ich habe das Licht nach den Erfordernissen der Szene gesetzt. Wichtig war, daß das Licht eine gestalterische Rolle spielte. Ich mußte aber auch darauf achten, daß die Produzenten, Regisseure und Zuschauer meine Lichtgebung akzeptierten. Ich arbeitete Szene für Szene aus: Bei MGM brauchte ich für einen großen Film drei Monate für die Vorbereitung. Ich habe das ganze visuelle Konzept sehr detailliert ausgearbeitet. Das zahlte sich bei den Dreharbeiten am Set aus. Ich war vorbereitet, und die Crew und Schauspieler mußten nicht warten.

Auch die Komposition der Bilder war meine Aufgabe. Vielen Einstellungen hilft es, wenn man die Decke des Raumes sehen kann. Deshalb habe ich die Kamera häufig niedrig postiert. Aber nie so nie-

drig, daß die Perspektive extrem wirkt. Wenn man die Decke zeigen will, darf man den Set nicht von hoch oben ausleuchten, sondern muß die Scheinwerfer auf den Boden stellen. Natürlich habe ich mein Konzept mit dem Regisseur diskutiert. Ein guter Regisseur wußte, daß er das Ergebnis bekam, wenn er mich in Ruhe meine Arbeit machen ließ. Bei der Vorbereitung habe ich zu Hause Skizzen gemacht. Die waren nicht sehr künstlerisch und dienten nur als Gedächtnisstützen. Auf dem Set habe ich sie dann nicht mehr angeschaut. Dort hatte ich meine Ideen im Kopf.

Bei MGM bildete ich mit dem Kameraoperateur und dem Chefelektriker ein eingespieltes Team. Wenn immer möglich, habe ich mit denselben Leuten gearbeitet, denn ihnen mußte ich nichts erklären. Sie wußten, was ich wollte und so ging die Arbeit zügig voran. Al Lane, mein *camera operator*, war in den zwanziger Jahren mein Chef gewesen. Wir fingen zur gleichen Zeit bei MGM an. Lane hatte gerade die Universität absolviert und wurde sofort als Operateur eingestellt. Ich begleitete ihn als Assistent nach Europa, wo wir Hintergrundmaterial für den Lubitsch-Film THE STUDENT PRINCE aufnahmen. Doch Lane entwickelte nicht genügend Phantasie und Ehrgeiz, um beruflich vorwärts zu kommen. Ich dagegen bin vom Kameraassistenten sofort zum *lighting man* aufgestiegen. Er jedoch blieb sein Leben lang *operator*. Nun arbeitete er unter mir, und das sorgte hin und wieder für Spannungen. Er zeigte es nicht nach außen, aber er litt doch darunter, daß ich nun sein Boß war. Deshalb habe ich ihm gelegentlich ein wenig Honig um den Bart geschmiert. Er war ein sehr guter Operateur, der sein eigenes Kamerateam hatte. Aber ich habe der Arbeit der *camera crew* keine große Beachtung geschenkt. Ich sagte ihnen nur, was ich wollte, und sie haben es gemacht. Aber es herrschte ein freundlicher Umgangston, und es war eine wirklich gute Zusammenarbeit.

Wir haben nur mit Mitchells gearbeitet, denn das waren die schnellsten Kameras. Für eine Effekt-Aufnahme benutzten wir auch schon einmal einen kleineren Apparat.

Ich habe eine Szene immer aus verschiedenen Perspektiven aufnehmen lassen. Manchmal haben wir drei oder vier Kameras benutzt. Das *camera set-up* für den kommenden Drehtag habe ich am Abend zu Hause konzipiert. Ich mußte zusehen, daß ich genügend Material für den Schnitt lieferte und dem Cutter viele Möglichkeiten ließ. Wenn ich vier Perspektiven anbot, mußte nichts mehr nachgedreht und neu ausgeleuchtet werden. Ich richtete das Licht so ein, daß alle vier Kameras gleichzeitig drehen konnten, ohne daß es geändert werden mußte. Vor Drehbeginn habe ich meine Vorstellungen im Atelier mit dem Chefelektriker besprochen. Dann habe ich mich hingesetzt und gewartet, bis er die Scheinwerfer postiert hatte. Wenn das Licht stimmte, haben wir gedreht, wenn nicht, habe ich es korrigiert.

Lichtgebung

Nachdem ich ein Drehbuch gelesen hatte, wußte ich genau, wie man die Geschichte mit Hilfe des Lichtes am besten erzählen kann. Ganz gleich, wie man es macht, das Publikum muß der Handlung folgen können. Ich habe in der Regel nur sehr wenig Licht benutzt. Je sparsamer und präziser das Licht gesetzt wird, desto besser wird der Film. Ich habe die Leinwand häufig schwarz gelassen und nur das ausgeleuchtet, was für die Szene und die Handlung wichtig ist. Ein Lichtstrahl, der durch den Spalt einer sich öffnenden Tür fällt und der wieder verlischt, wenn sich die Tür schließt – mehr ist manchmal nicht nötig. Nichts soll die Aufmerksamkeit von der bedeutenden Stelle ablenken. Der Rest ist nicht von Interesse. Die Zuschauer akzeptieren die Dunkelheit auf der Leinwand. Schließlich sitzen sie selbst im Dunkel.

Die Produzenten verstanden nicht, weshalb ich so wenig Licht verwendete. Sie fragten: *„Warum ist der Hintergrund so schwarz?“* Ich antwortete: *„Wer will schon die Details einer Toilette sehen. Die Toilette ist nicht wichtig. Die Hauptsache ist der Mann, der aus ihr herauskommt.“* Das sagte ich ihnen, und so leuchtete ich die Szene aus. Dunkelheit ist viel schwieriger herzustellen als Helligkeit. Meine Güte, jedesmal, wenn ich etwas Neues ausprobierte, stieß ich auf erbitterten Widerstand. Aber ich trug meine Kämpfe auf heitere Weise aus. Die Produzenten mußten lachen, und schließlich verpflichteten sie mich erneut.

Es waren nicht die teuren, sondern die kleinen, billigen Filme, in denen ich mein bestes Licht gesetzt habe. Bei ihnen hat sich das Studio rausgehalten. Hier konnte ich Ungewöhnliches wagen. Zum Beispiel bei THE BIG COMBO, der heute mehr geschätzt wird als in den fünfziger Jahren. Es war der einzige Film, den ich mit Joseph H. Lewis gemacht habe, und wir mußten sehr schnell drehen. Dennoch ist es ein Film, in dem das Licht eine bedeutende Funktion übernimmt.

Bei der Szene, in der Cornell Wilde von Richard Conte und seinen Männern mit Lärm gefoltert wird, kam mir während der Stellprobe die Idee, ein *eyelight*, ein spezielles Licht nur für die Augen, zu setzen. Denn darum geht es: um die Gesichter, die Augen, den Schmerz, die Lust, anderen Schmerz zuzufügen. Alles andere spielt keine Rolle und bleibt im Dunkel. Die Kunst des *lighting man* besteht darin, mit der Lichtgebung den zentralen Punkt der Geschichte herausarbeiten. Der Flughafen am Ende des Films wurde im Atelier gebaut. Dort konnte ich die Atmosphäre eines Flughafens besser und vor allem billiger erzeugen, als wenn wir *on location* gedreht hätten.

Mit schwarzem Tuch und einigen Scheinwerfern schuf ich das Gefühl, man befände sich auf einem Flughafen. In der Szene kam es allein auf *„die Stimmung“* an, nicht auf reale Gebäude. Für die Stimmung ist das Licht manchmal wichtiger als die Schauspieler. In der Schlußszene geht es um eine Ganovenbraut und einen Polizisten. Das Paar verschwindet im Nebel. Vielleicht haben sie eine gemeinsame Zukunft, vielleicht auch nicht. Im Nebel und Gegenlicht erkennt man nur ihre Silhouetten. Aber man fühlt, worum es geht: um Leere, Zweifel, Hoffnung. Alles liegt im Nebel verborgen. Und das rotiernde Signallicht verstärkt dieses Gefühl der Unsicherheit. Andere Kameraleute hätten den ganzen Set ausgeleuchtet und das Wesentliche aus dem Auge verloren. Ich habe mit Licht erzählt.

T-MEN ist berühmt geworden, weil wir nachts Außenaufnahmen ohne zusätzliches Licht gedreht haben. Wir haben nur die Straßenbeleuchtung genutzt und keine Scheinwerfer eingesetzt. Das hat in der Filmindustrie für Aufruhr gesorgt. Ich habe einen besonders empfindlichen Film verwendet, den ich zuvor getestet hatte. Wenn die Sache schiefgegangen wäre, hätte man mich am nächsten Tag vor die Tür gesetzt. Als Kameramann muß man nicht nur Phantasie haben, man muß auch etwas von Physik und Mathematik verstehen. Um mit so wenig Licht auskommen zu können, muß man sein Handwerk beherrschen, sich gut vorbereiten und den Mut besitzen, Ungewöhnliches zu wagen. Mich haben solche Herausforderungen immer gereizt.

Anthony Mann und ich haben T-MEN für *Eagle-Lion* gedreht. Die Firma besaß kein eigenes Atelier und hatte nur ein paar Dollar für jeden Film zur Verfügung. Wir mußten an allen Ecken und Enden Geld sparen und konnten die Straßenlampen gar nicht künstlich verstärken, weil das zu teuer geworden wäre. Aber ich war mir sicher, daß das Licht stark genug für meine Zwecke war. Auf dem Set habe noch nicht einmal einen Belichtungsmesser benutzt. Warum alles

ausleuchten? Wenn man eine bedrohliche Atmosphäre schaffen will, genügt es, wenn ein Gesicht sich nur halb aus dem Schatten löst. Für mich bedeutet es keinen Unterschied, ob ich im Studio arbeite oder *on location*. Hier wie dort soll man nicht mehr als nötig zeigen. Mit weniger Licht schafft man immer mehr Stimmung. Um eine nächtliche Straße auszuleuchten, bedurfte es normalerweise einer Menge Leute, Scheinwerfer und Zeit. Wir machten es schnell und billig. Als die Leute von *Eagle-Lion* hörten, daß ich nur natürliches Licht verwenden wollte, waren sie zunächst sehr skeptisch: *„Sie müssen Scheinwerfer benutzen."* Ich sagte: *„Überlassen sie das mir."* Erst als sie im Vorführraum die ersten Muster gesehen hatten, waren sie beruhigt. Ich habe die Arbeit an T-MEN genossen. Es ist ein kraftvoller Film, dessen Handlung vom Licht getragen wird. Wegen der Neuerungen war er im Gespräch, und die Leute wollten ihn sehen. Ich hätte gern noch mehr Filme in diesem Stil gedreht.

Anthony Mann hat meine Arbeit sehr geschätzt. Sie entsprach seinen Vorstellungen. Er akzeptierte auch gewagte, ungewöhnliche Kompositionen. Wenn in einer Szene die Augen wichtig waren, habe ich sie durch die Kadrage auch betont. Bei einem Schauspieler ist das Gesicht wichtig und nicht, was für Hosen er trägt. Aber die Produzenten sagten: *„Wir haben eine Menge Geld für die Kostüme ausgegeben. Zeig sie uns."* Bei T-MEN mußte ich kurze Brennweiten verwenden, die ausreichend Tiefenschärfe lieferten. Ich habe häufig mit einem 25 mm-Objektiv, manchmal sogar mit dem 19er gearbeitet. Ich mochte diese Brennweite gerne. In einem Musical konnte ich sie natürlich nicht verwenden, weil sie die Gesichter zu sehr verzerrt. Aber zu dem Stil von T-MEN paßte die Weitwinkel-Photographie sehr gut.

Ein anderer Film, den ich für *Eagle Lion* gemacht habe, war HE WALKED BY NIGHT. Einige Szenen haben wir in der Kanalisation von Los Angeles gedreht. Es war kein großes Vergnügen, dort zu arbeiten, denn es stank bestialisch, und wir bekamen kaum Luft. Es gab dort keinen Strom und wir hatten nur einen Scheinwerfer. Dennoch haben wir eine fünfminütige Sequenz ohne Dialog gedreht, in der Richard Basehart in den unterirdischen Gängen vor der Polizei flieht. Er wird immer mehr in die Enge getrieben, und um dieses Gefühl auch über das Licht zu vermitteln, habe ich den Suchscheinwerfer der Polizisten manchmal direkt in die Kamera gerichtet. Eigentlich galt es als ein technischer Fehler, wenn das Licht direkt auf das Objektiv fiel. Man mußte die Szene dann neu drehen. Mich hat immer nur interessiert, ob das Licht etwas zu der Szene beitragen kann. Dabei war es mir ganz gleich, ob ich gegen irgendwelche Konventionen verstieß. Über manche Regeln konnte man sich als Kameramann jedoch nicht hinwegsetzen. So hatte man die Frauen immer wunderschön aussehen zu lassen, auch wenn sie in Wirklichkeit weit weniger attraktiv waren. Wir *lighting men* haben ihre Schönheit erschaffen. Ich habe von den Schauspielerinnen, deren Gesichter ich ausleuchten sollte, eine Porträtphotographie machen lassen. Dieses Photo habe zu Hause mit einem Projektor auf eine Leinwand geworfen und es solange mit Pinsel und Farbe bearbeitet, bis eine schöne Frau erschien. Am nächsten Tag habe ich im Atelier dann das gleiche Resultat mit Licht zu erreichen versucht.

Auch bei den Genres gab es festgelegte Prinzipien, mit denen man nicht ohne weiteres brechen konnte. Eine Komödie wurde immer *high key* ausgeleuchtet.

Die außergewöhnliche Ballett-Sequenz in* AN AMERICAN IN PARIS *brachte Alton einen Oscar, aber auch reichlich Ärger und Neid ein.

Deshalb haben mich Komödien auch weniger interessiert. Ich liebte es, wenn das Licht eine bedeutende Rolle im Film spielt. Doch in FATHER OF THE BRIDE gab eine Szene, in der ich von der üblichen Beleuchtungskonzeption abgewichen bin: Bei dem Alptraum von Spencer Tracy in der Nacht vor der Hochzeit seiner Tochter, habe ich mich von den surrealistischen Bildern Salvador Dalis inspirieren lassen und alles in *low-key* ausgeleuchtet.

Farbe

Ich liebe Schwarzweiß-Photographie mit starken Kontrasten. Graue Bilder haben mir nie gefallen. Auch die großen Maler haben Hell und Dunkel gemalt, und keine Grautöne. Anfangs habe ich versucht, ihre Malerei zu imitieren und später dann meinem eigenen Stil entwikkelt. Die Farbphotographie schränkt die Möglichkeiten mehr ein, denn man kann den Zuschauern Rot nicht als Blau verkaufen. Rot ist Rot. Schwarzweiß fordert die Vorstellungskraft mehr heraus. Man kann die Farben selbst imaginieren.

Aber ich habe auch gerne in Farbe gearbeitet. Ich experimentierte mit Farbfilm, damit ich bereit war, wenn sich die Gelegenheit ergab. Farbe ist mehr wie Malerei, Schwarzweiß dagegen mehr wie eine Zeichnung, eine Skizze. Bei der Farbphotographie mußte anfangs alles bunt und hellausgeleuchtet sein, es dominierten kräftige Farben: alles war rot, blau und grün. Doch das Geheimnis der Lichtgebung bei der Farbphotographie liegt darin, Pastelltöne zu erzeugen. Dadurch werden Farben plastisch. Misch ein wenig gelb hinein, oder etwas blau und weiß, und schon ändern sie sich. Man sollte so in Farbe drehen, als ob man mit richtigen Farben malen würde. Dabei darf man jedoch nicht das Gefühl von materieller Farbe erwecken. Die Farben sollten transparent, das Licht oszillierend, lebendig sein. Wie in TEA AND SYMPATHY. Man muß die Farbe als Leben akzeptieren. Wenn man auf die Straße tritt, ist man sich der Farben auch nicht bewußt. Man akzeptiert sie einfach.

Auch bei ELMER GANTRY habe ich keine reine Farben verwendet, sondern immer noch einen anderen Ton in das Grün oder das Rot gemischt. Man spürt die Farbigkeit nicht, nimmt die Farben nicht wahr, und doch ist der Film in Farbe gedreht. Das war das Geheimnis. Bei diesem Film habe ich die gleichen Lichteffekte verwendet, wie bei der Schwarzweiß-Photographie: den Wechsel von Hell zu Dunkel und umgekehrt.

Bei dem Ballett in AN AMERICAN IN PARIS bin ich anders vorgegangen. Hier nimmt man das farbige Licht sehr bewußt war. Ich bin mit meiner Lichtgebung ein hohes Risiko eingegangen, und beinahe hätte ich den Film verloren. Nachdem wir eines Morgens einige Szenen gedreht hatten, machten wir Kaffeepause. Minnelli und ich besprachen die nächste Szene. Plötzlich kam der Produzent herein, bleich wie ein weißes Hemd. Er sagte: *„Minnelli, kommen sie her, ich muß mit ihnen reden."* Ich sah dem Gespräch der beiden aus einiger Entfernung zu und konnte den Ärger bereits spüren. Der Produzent hatte sich die Muster vom vorherigen Tag angesehen und sagte zu Minnelli: *„Du mußt John Alton feuern."* Das waren seine ersten Worte. Minnelli wollte das nicht akzeptieren und antwortete: *„Ich möchte die Muster sehen, die sie sich gerade angeschaut haben."* Minnelli ging in den Projektionsraum, kam nach zwei Stunden zurück und gratulierte mir zu meiner Arbeit: *„Es ist genau das, was ich mir vorgestellt habe."* Minnelli setzte sich beim *front office* für mich ein, und so konnte ich weiterarbeiten. (Minnelli erzählt dazu: *"I wasn't too well pleased with Gilks's work as a cameraman, because every single little thing was lit, and there were certain things that had to have mood. So when we got to the ballet I insisted on using another cameraman, someone who had never worked in color, John Alton.* [Alton hatte zuvor für *Eagle-Lion* einen Western in Farbe gedreht, R.M.] *I'd made* FATHER OF THE BRIDE *with him. He was disliked by the other cameramen because he had written a book called* **PAINTING WITH LIGHT**. *They all thought he was egoistical. But he was so fast and used so few lights. I got along just wonderfully with him. I felt that the ballet needed someone who would live dangerous. We had to take chances because in the ballet scene there is nothing that was done afterwards in the lab; everything you see was done on the set. So I decided it needed John Alton.")*

Der Produzent konnte einfach nicht verstehen, weshalb die Photographie so dunkel war. Er wollte die Ausstattung sehen, jedes Detail, in das er Geld gesteckt hatte.

Weil man mit dem Licht nicht gestalten konnte, haben mich Musicals auch nie sonderlich interessiert. AN AMERICAN IN PARIS war eine große Ausnahme. Jedes Musical könnte wirkliche Lichtgebung vertragen. Doch für die Produzenten bedeutete ein Musical, daß man alles sehen konnte. Man sieht alles, aber in Wirklichkeit sieht man nichts. Zuviel Licht ist genauso schlimm wie überhaupt kein Licht.

Meine Photographie in AN AMERICAN IN PARIS war etwas Neues und erregte Aufmerksamkeit. Ich schlug vor, ein anderes Musical in einem ähnlichen Stil zu machen. Doch die Produzenten wollten es nicht, und so gab ich SINGIN' IN THE RAIN, für den ich zunächst verpflichtet worden war, auf. Ich verstand mich auch nicht mit Gene Kelly, dem Hauptdarsteller. Mit ihm hatte ich bereits nach den Dreharbeiten von AN AMERICAN IN PARIS Ärger bekommen. Der Film wurde in der *Motion Picture Academy* der Presse und anderen Leuten, die mit der Filmindustrie zu tun hatten, in einer Galavorstellung vorgeführt. Ich war auch eingeladen. Der Applaus am Ende des Films nahm gar kein Ende. Alle Produzenten von MGM, die *associate producers* und ihre unzähligen Neffen kamen auf die Bühne und ließen sich feiern. Einer von ihnen trat ans Mikrophon und fragte das Publikum, ob es etwas über die Produktion des Filmes wissen wolle. Ein Mann stand auf und sagte, der Film sei zwar großer Mist, aber ihn interessiere doch, wer für die Lichtgebung des Balletts verantwortlich sei. Da trat Gene Kelly hervor und verkündete, er selbst sei es gewesen. Im Saal wurde es totenstill. Alle wußten, daß Gene Kelly nicht die geringste Ahnung von Licht hatte – *he couldn't light a cigarette*. Meine Frau und ich standen wortlos auf und verließen den Saal. Ich weiß nicht, was danach passiert ist, aber am nächsten Tag bekam ich in den Zeitungen hervorragende Kritiken. Gene Kelly war ein eitler Kerl, der sich mit fremden Federn schmücken wollte.

Ich habe auch einige Male in Farbe und CinemaScope gearbeitet. CinemaScope war ein neues Format, und wir mußten zunächst einige Sachen ausprobieren. Ich habe mich aber schnell daran gewöhnt. Für die Lichtgebung bedeutete es keinen großen Unterschied. Wenn man in CinemaScope dreht und den ganzen Set ausleuchten will, braucht man mehr Licht. Aber wenn man mit der Lichtgebung etwas bewirken möchte, macht man es wie beim Normalformat: man benutzt, wir wir es nannten, eine Menge schwarzes Licht.

Himmelsstudio

Anfang der sechziger Jahre verließ ich MGM. Ich war damals zweiundsechzig Jahre alt. Vielleicht war es ein Fehler, daß ich mich so früh von dem Metier zurückgezogen habe. Ich hätte noch zehn oder fünfzehn Jahre arbeiten und neue Dinge ausprobieren können. Aber ich habe die Sache damals mit meiner Frau

besprochen: Ich stand um sechs Uhr auf, ging ins Studio, kam abends zu einem leichten Abendessen nach Hause und bereitete dann die Arbeit für den nächsten Tag vor. Das war kein Leben. Wenn ich anfangen wollte zu leben, mußte ich es jetzt tun. Viel Zeit blieb mir vielleicht nicht mehr. Also gab ich meinen Beruf auf. Ich bekam später noch eine Menge Angebote, aber ich habe sie alle ausgeschlagen.

Meine Frau und ich sind dann in erster Linie gereist. Ich verbrachte viel Zeit in Museen. Ich kann den ganzen Tag ein Rembrandt-Gemälde betrachten und immer wieder etwas Neues entdecken. Das Studium der Bilder gab mir eine Menge Anregungen, die ich bei der Lichtgebung gerne noch umgesetzt hätte. Doch nun war es zu spät. So ist das Leben. Wenn ich einen Film abgedreht hatte, habe ich ihn mir nie wieder angeschaut. Wenn ich sie nochmals sehe, möchte ich meine Arbeit ändern. Wenn ich einen Film sehe, möchte ich mich unterhalten und das kann ich nicht, wenn ich denke: Dieses oder jenes hättest du anders machen sollen. Man kann immer noch besser werden. So möchte ich jedes Licht noch einmal setzen. Also: Warum einen Film ansehen, wenn er einem kein Vergnügen bereitet?

Als ich meinen Beruf aufgab, habe ich mich von allem, was mit Hollywood zu tun hatte, getrennt. Ich wollte reisen und mich amüsieren. Aber nach einiger Zeit fehlte mir die Kreativität in meinem Leben. Ich mußte einen Ersatz finden und begann zu malen. Jetzt gibt mir die Malerei das, was mir früher die Lichtgebung bedeutet hat. Wenn man malt, fühlt man nichts. Man vergißt die Zeit und sich selbst. Es ist wie eine Hypnose. Ich bin kein guter Maler. Ich male nur für mich selbst und verschenke die Bilder an Freunde.

Ich arbeite auch an einem Buch, das fast fertig ist. Es handelt vom Licht und beginnt mit einem kleinen Jungen, der ein *lighting man* werden möchte. Er ruft den Meister und fragt ihn: *„Wie bist du ein großer Meister des Lichtes geworden? Ich möchte das Gleiche machen."* Der Meister antwortet: *„Ich kann dir nur eines sagen: Wenn du ein* lighting man *werden willst,* light*."* Das ist die Einführung des Buches. Von da an geht es um das Licht, um dessen Bedeutung und Kraft. Nicht nur im Film, sondern auch im Leben. Viele Menschen nehmen das Licht gar nicht wahr. Dabei spielt es eine entscheidende Rolle. Wenn man am Morgen den Vorhang öffnet, und das Sonnenlicht strömt herein, verändert sich die ganze Stimmung eines Raumes. Und das Morgenlicht im Januar unterscheidet sich von dem im Juni. Doch die meisten Menschen denken daran, wieviel sie diese Woche verdienen werden. Aber die Leute, die das Licht bewußt wahrnehmen, leben. Sie leben, die anderen existieren.
Einen Verleger für das Buch habe ich noch nicht. Ich hab es nicht eilig: *„Wenn man 92 ist, dann sieht man schon das Ende"*. Ich kann es schon sehen. Aber ich habe keine Angst vor dem Tod. Ihm entkommt keiner. Jeder Mensch wird geboren und muß wieder gehen. Ich akzeptiere das. Ich hatte ein wunderbares Leben. Ich hatte einen Beruf, der mich ausgefüllt hat, habe Dinge geschaffen, die mir keiner mehr nehmen kann. Ich bin umhergereist, habe die Welt kennengelernt und bin gesund geblieben. Ich habe gelebt. Oben im Himmel haben sie ein großes Studio, und sie arbeiten Tag und Nacht. Vielleicht machen sie mich dort zum *lighting man*. Aber sie haben weit mehr mehr Erfahrung als ich und verwenden wahrscheinlich ihr eigenes Licht. ●

Joseph H. Lewis über John Alton:

John Alton war ein Genie. Er kam auf den Set, sagte: Ein Spot da, hier ein Licht, dort ein Scheinwerfer für den Hintergrund. Und genauso schnell sagte er: Fertig. Niemand sonst war fertig, nur er. So schnell war er – ein Genie.

(sieht sich Photos an:) Hier: nur ein oder zwei Lichter. Kein Grundlicht – sehen Sie sich das Schwarz an. Sehr kunstvoll, und doch so filmisch. Brillante Photographie. Und hier – nur die Frau, alles andere ist unwichtig. Das ist wahre schwarz/weiß-Photographie. Jede Einstellung ein Kunstwerk – und unglaublich schnell gedreht.

Warum hat MGM Alton gehen lassen?
Er war einfach zu gut. Wenn jemand drei oder vier Tage für eine Sache braucht, und dann kommt jemand, der das Gleiche in einer halben Stunde macht, nur besser: Da werden die anderen unruhig und wollen ihn loswerden. *Wer will schon diesen Frischling, diesen Streber?* Ich kann ihn nicht zu sehr und zu oft loben.

Das Finale von THE BIG COMBO spielt auf einem Flugplatz, der in Wirklichkeit gar keiner ist. Das Drehbuch verlangte einen Flugplatz. Aber John Alton sagte, die nötige Stimmung könne er viel besser im Studio erzeugen: die Wände mit schwarzem Stoff abgedeckt, ein oder zwei Lampen. Sie haben das Ergebnis gesehen! Er hatte einfach die Begabung, sehr schnell seine Vorstellungen umzusetzen. Wenn jemand sagte: Aber diese Gesichtshälfte ist ganz dunkel – dann entgegnete er: Na und, das ist doch ganz natürlich.

Joseph H. Lewis im Interview für die vorzügliche WDR-Sendung **Joseph H. Lewis erzählt** *(3). Redaktion (und herzlichen Dank an): Roland Johannes.*

***Claire Trevor, Marsha Hunt und Dennis O'Keefe in Anthony Manns* RAW DEAL**

Der Schwarz Maler

Notizen zu den Licht- und Schattenspielereien John Altons

Von Robert Müller

Production of a motion picture involves the work of hundreds, and in many cases thousands, of people. Into a motion picture go the dream of the writer, careful planning, scheduling, and budgeting by the production department, design of production and construction of sets by the art department, fashion design and costumes by the wardrobe department, and film development and printing by the laboratory. The photographing of a film is not unlike a concert. Every instrument is important by itself, but a conductor is required to coordinate them all, and this is accomplished through the efforts of the director of photography.
(PAINTING WITH LIGHT)

John Alton war nicht nur der Dirigent auf dem Set, er war vor allem ein Komponist, der mit Licht visuelle Musik schuf. Als er 1939 aus Argentinien nach Hollywood zurückkehrte, bestimmte in der Studiopraxis das standardisierte Zusammenspiel dreier funktional differierender Lichtquellen – das *key light*, Führungslicht und Hauptlichtquelle, das *fill light*, das die Schatten des *key light* aufhellt, und das *back light*, das den Darsteller vor dem Hintergrund konturiert –, die Lichtsetzung. Doch Alton, entschiedener Gegner eingeschliffener Konventionen und künstlerischer Fesseln, brach mit den Regeln dieses *key light system*. Das *low-key lighting* mit seinem großem Kontrast zwischen den Spitzenlichtern des *key light* und den von keinem *fill light* aufgehellten Schwärzen der Schatten wurde zum grundlegenden Prinzip seiner Lichtgebung.

Schwarz ist der augenfällige Ausgangspunkt dieser Beleuchtungskonzeption: erst in seinem Verhältnis zu dieser Grundfarbe erlangt das Licht dramaturgische Bedeutung. Altons Leinwand, auf die er mit Hilfe seiner Scheinwerfer malt, ist nicht weiß, ihre Grundierung ist ein tiefes samtenes Schwarz. Das Licht, das er in diese Finsternis wirft, schafft keine Totalität, es parzelliert, trennt, zerschneidet: Personen und Dekor werden nicht vollständig ausgeleuchtet, sondern das Licht fällt nur auf Partien, erhellt nur Teile des Ganzen. Streiflicht schält nur eine Gesichtshälfte aus dem Dunkel, während die andere mit dem Schwarz verschmilzt.

Um Licht und Schatten präzise zu scheiden, wirft Alton die Tradition des *three-quarter lighting* bedenkenlos über Bord, bei dem das *key light* hoch und in einem Winkel von fünfundvierzig Grad seitlich der Kamera, das *fill light* hingegen niedrig und auf der dem *key light* entgegengesetzten Seite positioniert wird. Er plaziert seine Lichter in allen erdenklichen Winkeln zueinander, verzichtet auf *fill light* und setzt das *key light* nicht mehr als dominantes, nahezu frontales Führungslicht ein, sondern als Streif- und Unterlicht, das Figuren, Raum und Objekte gleichrangig behandelt. Scheinwerferbewegungen betonen die Flüchtigkeit und Fragilität des Lichtes, das permanent gegen die Dunkelkeit anzukämpfen hat, von ihr aufgezehrt zu werden droht: Ein Lichtkegel huscht über die Szenerie, streicht für kurze Zeit über ein Gesicht, entreißt es einen Augenblick dem Dunkel, um es sogleich wieder in ihm versinken zu lassen.

Im Schwarz des John Alton verbirgt sich Gefahr und verbergen sich die Figuren vor der Gefahr, suchen sie Schutz vor der gleißenden Helligkeit eines plötzlich aufflammenden *spot light*, das sie blendet und bloßstellt. So reißt Claire Trevor, im Dunkel eines Wagens, mit einer hilflosen Geste den Arm schützend empor, als ein schweifender Autoscheinwerfer ihr Gesicht in RAW DEAL erfaßt.

Tiefes Schwarz grenzt bei Alton unmittelbar an gleißendes Weiß. Im Gegensatz zu anderen Kameramännern mindert er Intensität und Helligkeit des *key light* nicht: Das Schwarz erscheint um so dunkler, je heller die Spitzenlichter strahlen. Kein diffuses Zwielicht mindert in den Bildern des John Alton den Kontrast, kein Detail, keine Kontur versinkt im milchig-grauen Schattenschlamm. Er setzt das Licht seiner Scheinwerfer hart, direkt und zielgerichtet. Den Verlauf der Lichtstrahlen beeinflußt er mit Hilfe hölzerner Schirme (je nach Größe und Form *goboes, flags, targets* oder *blades* genannt), die in den Lichtkanal gestellt oder gehalten werden. Vor den Scheinwerfern angebrachte Fresnellinsen bündeln das Licht. Den Kontrast verstärkt er durch Filter vor dem Kameraobjektiv: *"In the hands of an artist the filter is just another brush, another instrument used in the painting of pictures."* Das Ergebnis sind messerscharfe Grenzlinien zwischen Licht und Schatten, die einen Körper bildlich zerschneiden (und nicht selten dessen spätere physische Verstümmelung vorwegnehmen) oder den Bildkader zersplittern. Streng geschiedene Bereiche von Hell und Dunkel strukturieren aber auch den Bildaufbau, staffeln den filmischen Raum. Diese auf extreme Kontraste bedachte Lichtsetzung verleiht Altons Photographie graphischen Charakter. Das Licht modelliert die Personen und Gegenstände nicht, verleiht ihnen kaum Plastizität, sondern betont die Konturen, zeichnet klare Umrisse.

Die Tendenz zur graphischen Abstraktion wird auch in Altons Vorliebe deutlich, Figuren und Dekor durch extremes Gegenlicht zu silhouettieren. In der Schlußeinstellung von THE BIG COMBO sind die Figuren, umrahmt von den scharfen Umrissen eines offenen Hangartores, nichts als schwarze Scherenschnitte vor einem nebligen Grau, das ein rotierender Scheinwerfers abwechselnd heller und dunkler erscheinen läßt. Komposition und Lichtvaleurs sind auf ein Minimum reduziert. Bei Dialogszenen wirft Alton zuweilen nur den Schattenriß eines der Gesprächspartner vor einen hellen Hintergrund: Die Kontur tritt an die Stelle der Person, abstrahiert sie zur graphischen Linie.

Alton orientiert sich bei der Ausleuchtung einer Szene vorrangig an den natürlichen Lichtquellen und läßt diese im Bild sichtbar werden. Jedem Licht weist er eine lokalisierbare Quelle zu. Um den Effekt eines natürlich motivierten Lichtes zu erzielen, dirigiert Alton sein *key light* von der Position dieser Quelle. Jede im Bild sichtbare Lichtquelle hat somit funktionalen Charakter. Dem Prinzip des *source lighting* folgt Alton auch bei der nächtlichen Ausleuchtung realistischer Exterieurs. Authentischer Schauplatz und stilisierende Beleuchtung bilden spannungsgeladene Gegensätze. Ein heruntergekommenes Stadtviertel von Los Angeles (T-MEN), das Labyrinth der Kanalisation (HE WALKED BY NIGHT) oder das mexikanisch-kalifornische Grenzgebiet (BORDER INCIDENT): Alton leuchtet die Drehorte *on location* aus, als handele es sich um einen gigantischen Studiodekor. Auch hier wird die Beleuchtung von den Lichtquellen bestimmt, die die Szenerie vorgibt: Straßenlaternen, Autoscheinwerfer, Leuchtreklamen. Mit ihrer Hilfe verwandelt Alton Stadt und Land in ein düsteres Terrain der Bedrohung, auf dem die Figuren ständig auf der Hut sein müssen.

In vielen Filmen setzt Alton die Wechsel von Hell und Dunkel als rhythmisierendes Moment ein. Lampen werden ein- und wieder ausgeschaltet, Streichhölzer

angerissen, Kerzen und Zigaretten angezündet. Der Griff zum Lichtschalter gerät den Figuren zur typischen Handbewegung. Verschiedene Lichtquellen illuminieren nach und nach einen dunklen Raum oder verlöschen sukzessive, bis die Finsternis triumphiert. Alton macht sichtbar, wie sich wandelnde Lichtverhältnisse den Charakter eines Ortes verändern: Unvermutet mustern Schatten die Flächen, zerstört gleißende Helligkeit die Illusion räumlicher Tiefe.

Der in regelmäßigen Abständen aufflammende Neonschriftzug eines Hotels gehört zu den visuellen Klischees des Film noir. Alton setzt den alternierenden Hell-Dunkel-Effekt ein, um die Dramaturgie einer Szene auch auf der Ebene des Lichtes zu transportieren: In T-MEN bildet das von Zeit zu Zeit durch das Fenster einfallende Neonlicht ein visuelles Äquivalent zu dem akkustischen Stakkato eines mit Gewalt erpreßten Geständnisses. In HOLLOW TRIUMPH bildet die gleiche Lichtkonzeption den äußeren Rahmen für die Zwiesprache unter Brüdern. Im Dunkel eines Hotelzimmers hält der tugendhafte, gesetzestreue Bruder dem anderen, einem polizeilich gesuchten Verbrecher, sein regel- und zügelloses Leben vor. Dieser späht, dicht am Fenster stehend, durch den Spalt einer Jalousie auf die nächtliche Straße. Während sein Gesicht durch den Schein der Laternen ständig sichtbar bleibt, ist der anklagende Bruder in der Tiefe des Raumes stets nur für einen Augenblick durch die aufleuchtende Schrift erkennbar.

Die rotierende Signalleuchte eines Flughafentowers, deren Lichtkegel den Showdown in einem Hangar stroboskopisch beleuchtet (THE BIG COMBO), die periodisch aufblendenden Wagenscheinwerfer während einer Folterung (BORDER INCIDENT), das flackernde Wetterleuchten bei einer Hinrichtung (REIGN OF TERROR): Der kontinuierliche Wechsel von Licht und Schatten erscheint als ein Inszenierung und Montage ebenbürtiges Mittel der Rhythmisierung.

Altons *mise-en-scène* der Lichtgebung übernimmt auch narrative Aufgaben: In T-MEN opfert ein enttarnter Undercoveragent sein Leben, um das des Partners zu retten. Dieser muß den Tod des Freundes ohnmächtig mitansehen, denn jede Gefühlsregung würde auch ihn das Leben kosten. Die Kamera zeigt nur das bleiche, von einer Deckenlampe grell beleuchtete Gesicht von Dennis O'Keefe. Zunächst senkt er die Augen, dann den Kopf. Alton visualisiert die sprachlose Trauer allein durch Licht: Als Folge der Kopfbewegung gleitet der Schatten, den die Hutkrempe wirft, langsam über O'Keefes Gesicht, taucht nach und nach dessen Anlitz in tiefes Schwarz.

In RAW DEAL lauscht Claire Trevor in einer Schiffskabine dem Heiratsversprechen eines entflohenen Sträflings, Worte, auf die sie ein Leben lang gewartet hat. Während der Mann ein Leben zu zweit beschwört, löscht er das Licht im Raum. Sie indes weiß, daß ihr Traum vom Glück nur um den Preis eines Verbrechens in Erfüllung gehen kann: Ihrer Konkurrentin im Kampf um die Liebe des Mannes droht von dessen Feinden Böses. Claire Trevor steht vor der Entscheidung, die gemeinsame Zukunft mit der Hypothek einer Gewalttat, die sie hätte verhindern können, zu beginnen – oder den Geliebten an die Nebenbuhlerin zu verlieren. Alton unterstreicht die Ausweglosigkeit der Situation und die resignative Hoffnungslosigkeit Trevors, indem er einen Lichtsrahl diagonal durch das Bullauge der dunklen Kabine fallen läßt. Als Streiflicht konturiert er ihr Profil und setzt es zu einer – durch einen Schlagschatten akzentuierten – Wanduhr in Beziehung, auf der langsam die Zeit verstreicht und Trevor zu einer in jedem Fall leidvollen Entscheidung zwingt.

Bei Altons Bildgestaltung dominieren asymmetrische Arrangements und auffällige Diagonalen und Vertikalen. Er bevorzugt eine das Blickfeld begrenzende Kadrage, die Figuren und Gesichter kühn an- oder buchstäblich zerschneidet. Dabei bezieht er den Dekor in starkem Maße in die Kadrage ein. Der Dekor begrenzt das Bild, nimmt ihm jede Offenheit und rahmt es häufig nochmals in sich: Der Bildkader erhält einen zusätzlichen inneren Rahmen. Ebenso wie den Dekor nutzt Alton auch Licht und Schatten als Mittel der Kadrage, vereint Komposition und Lichtgebung, synthetisiert die ästhetischen Gestaltungsmittel.

Die Tiefenschärfe der Bilder macht die wechselseitigen Bezüge zwischen Raum, Dekor und Figuren erst deutlich und bindet sie ein in das Spiel von Licht und Schatten. Spektakuläre Kameraoperationen hingegen wird man bei Alton vergebens suchen. Allzu kühne Schwenks und Fahrten vertragen sich nicht mit der Präzision seiner Lichtgebung.

Auf Wunsch von Minnelli beauftragte MGM Alton mit der Farbphotographie des Schlußballetts von AN AMERICAN IN PARIS, eine Arbeit, die ihm, der zuvor mit Ausnahme eines Westerns ausschließlich in Schwarzweiß gefilmt hatte, seinen ersten (und einzigen) Oscar einbrachte. Die Verwendung von Technicolor bedeutete für einen Kameramann Anfang der fünfziger Jahre im Vergleich zur künstlerischen Freiheit, die ihm die Schwarzweiß-Photographie eröffnete, eine Beschränkung der kreativen Möglichkeiten. Farbberater und Laboratorien widersetzten sich allen Experimenten in Hinblick auf die Lichtgebung und verlangten ein in *high-key* aufgenommenes, gut kopierbares Negativ. Wegen dieser funktionalen Zwänge war die Photographie eines Musicals oft keine kreative Herausforderung. Die Photographie des Balletts verlangte indes eine größtmögliche Kontrolle des Lichtes, wie sie nur *low-key lighting* gewährte und von Alton gegen alle Widerstände durchgesetzt wurde.

Die Reduzierung der Lichtquellen, der weitgehende Verzicht auf *rigging* (das Aufhängen von Scheinwerfern über dem Set), der exzessive Einsatz farbiger Filter: Altons Arbeitsweise reformierte die Farbphotographie, sie rief aber auch die Gewerkschaften auf den Plan, denen die Zeit- und Personalersparnis des Kameramannes nicht behagte. *"They tried everything to stop his cutting down on lights. Alton could light properly and quickly. But the laboratories would say 'It's no good', because it was cutting down on procedures. John also said he didn't need any catwalks. That really blew the top off. Of some sixty lights, Alton would use three or four, which cut down tremendously on labor. It's a wonder he didn't have a light dropped on him."* (Keogh Gleason, *set decorator* bei AN AMERICAN IN PARIS)

Schnelligkeit und Effizienz, jene Tugenden, die Altons Arbeit für die Studios der *poverty row* so begehrt gemacht hatten, kehrten sich bei MGM gegen ihn. Für den Prozeß der Lichtsetzung, einen der aufwendigsten Aspekte einer Filmproduktion, benötigte er nur einen Bruchteil der üblichen Zeit: *"He had none of this old studio technique. Some cameramen used the same ligthing technique every time to light a set, because, the more units they had up there to light with, the more electricians it gave jobs to. Alton didn't give a damn about any of that. He was interested in getting an effect, and he could get an effect like that. He was very fast. Of course, that killed them; he was too fast for them. They didn't like that. He was ready, and the director was left holding the set. He just said to the director, 'I am ready'. The director wanted to take two hours while they rehearsed and fussed around, and Alton said, 'No, I am ready. Anytime you want to'."* (Walter Strohm, Leiter des *production department* bei MGM)

Nicht nur Altons Schnelligkeit, die kein günstiges Licht auf ihr eigenes Arbeits-

tempo warf, machten ihn bei seinen Kollegen unbeliebt, sondern auch sein als Arroganz verstandenes europäisches Auftreten: *"They interpreted John's continental poise as effete and arrogant. And for rough-and-ready American film crews that can be the greatest affront of all."* (Vincente Minnelli)

Die siebzehn Minuten des Balletts sind geprägt von einem unentwegten Wechsel des Lichtes, dessen Rhythmus mit der Musik George Gershwins und der Choreographie Gene Kellys korrespondiert. Ebenso wie Musik und Tanz, so bringt auch das Licht die Situation des Amerikaners in Paris zum Ausdruck, visualisiert es seine Orientierungslosigkeit. Das Spektrum von Altons Lichtgebung reicht von der Pastellisierung mittels farbigen Rauches bis zur Silhouettierung durch Gegenlicht. Eines erwünschten Effektes wegen scheut Alton sich nicht, den ganzen Bildkader mit farbigem Licht zu fluten und selbst das Dogma der 'natürlichen' Gesichtsfarbe mit fortzuspülen. Diese kompromißlose Verwendung farbigen Lichtes fand nicht überall Anklang. *Art director* Preston Ames sah den Erfolg der eigenen Arbeit gefährdet: *"John Alton, one day, set yellow light filters on all the lights, and he said to Vincente, »This is the only way you can shoot this thing, you know.« [...] So I had to get hold of Kelly and say, »Kelly, do you want a bright yellow face when you're dancing?« And I said to Sharaff, »Do you want this bright yellow light all over your costumes?« She was furious, and there was a battle royal about it, you know: »Rip those lousy goddamn things off.« [...] He was working his way and not our way, and our way had been studied. [...] But he was painting with light. He loved that expression."*

John Alton war ein Stilist, der sich nicht scheute, seine Lichtsignaturen unverwechselbar in die Bilder einzuschreiben.

Er war keiner der heute in Mode gekommenen Kameramänner ohne Eigenschaften, deren Photographie sich den Stories anzuschmiegen versucht und die sich dann und wann mit manieristischen Kunststücken unbedingt ihre Eigenständigkeit beweisen will. John Alton war kein Erfüllungsgehilfe mit handwerklichem Geschick, der sich und seine Arbeit in Dienst einer Geschichte stellte. Seine Photographie interpretierte selbstbewußt und autonom, sie erzählte selbst. Und so war die eigentliche Thematik des Filmes bei Alton nicht selten im Stil seiner Photographie geborgen. ●

John Altons brillante Ausleuchtung für Alfred Werkers* HE WALKED BY NIGHT*: Polizisten verfolgen Richard Basehart durch die Kanalisation von Los Angeles.

Filmographie

In Argentinien:

1933 LOS TRES BERRETINES (Enrique T. Susini); EL HIJO DE PAPA (auch Regie); **1935** CRIMEN A LAS TRES (Luis Saslavsky); ESCALA EN LA CIUDAD (Alberto de Zavalia); **1936** PUERTO NUEVO (Luis Cesar Amadori/Mario Soffici); GOAL (Luis Moglia Barth); AMALIA (Luis Moglia Barth); **1937** VIENTO NORTE (Mario Soffici); CADETES DE SAN MARTIN (Mario Soffici); LA FUGA (Luis Saslavsky); **1938** CON LAS ALAS ROTAS (Orestes Caviglia); MADRE SELVA (Luis Cesar Amadori); EL ULTIMO ENCUENTRO (Luis J. Moglia Barth); LA VIDA BOHEMIA (Joseph Berne / Columbia); **1939** PUERTA CERRADA (Luis Saslavsky); DOCE MUJERES (Luis J. Moglia Barth); EL MATRERO (Orestes Caviglia); CAMINITO DE GLORIA (Co-Photographie: Jose Maria Beltran; Regie: Luis C. Amadori).

In Hollywood:

1940 THE COURAGEOUS DR. CHRISTIAN (Bernard Vorhaus); DR. CHRISTIAN MEETS THE WOMEN (William McGann/beide RKO); THREE FACES WEST/THE REFUGEE (Bernard Vorhaus/Republic); REMEDY FOR RICHES (Erle C. Kenton/RKO); **1941** POWER DIVE (James Hogan/Paramount); FORCED LANDING (Gordon Wiles/Paramount); THE DEVIL PAYS OFF (John H. Auer/Republic); MR. DISTRICT ATTORNEY IN THE CARTER CASE (Bernard Vorhaus/Republic); MELODY FOR THREE (Erle C. Kenton/RKO); PASSPORT TO HEAVEN (a.k.a. I WAS A CRIMINAL/THE CAPTAIN OF KOEPENICK; Richard Oswald/PRC); **1942** PARDON MY STRIPES (John H. Auer/Republic); MOONLIGHT MASQUERADE (John H. Auer/Republic); ICE CAPADES REVUE (Bernard Vorhaus/Republic); JOHNNY DOUGHBOY (John H. Auer/Republic); AFFAIRS OF JIMMY VALENTINE (Bernard Vorhaus/Republic); **1943** THE SULTAN'S DAUGHTER (Arthur Dreifuss/Monogram); **1944** THE LADY AND THE MONSTER (George Sherman/Republic); ENEMY OF WOMEN (a.k.a. MAD LOVER; Alfred Zeisler/Monogram); STORM OVER LISBON (George Sherman/Republic); ATLANTIC CITY (Ray McCarey/Republic); LAKE PLACID SERENADE (Steve Sekely/Republic); **1945** LOVE, HONOR, AND GOODBYE (Albert S. Rogell/Republic); GIRLS OF THE BIG HOUSE (George Archainbaud/Republic); SONG OF MEXICO (Co-Photographie: George Stahl; Regie: James A. Fitzpatrick oder Pablo Marin/Republic); **1946** THE AFFAIRS OF GERALDINE (George Blair/Republic); THE MADONNA'S SECRET (Wilhelm [William] Thiele/Republic); MURDER IN THE MUSIC HALL (John W. English/Republic); A GUY COULD CHANGE (William K. Howard/Republic); ONE EXCITING WEEK (William Beaudine/RKO); THE MAGNIFICENT ROGUE (Albert S. Rogell/Republic); **1947** DRIFTWOOD (Allan Dwan/Republic); WYOMING (Joseph Kane/Republic); T-MEN (Anthony Mann/Eagle-Lion); THE TREPASSER (George Blair/Republic); THE PRETENDER (William Lee Wilder/Republic); BURY ME DEAD (Bernard Vorhaus/Republic); THE GHOST GOES WILD (George Blair/Republic); WINTER WONDERLAND (Bernard Vorhaus/Republic); HIT PARADE OF 1947 (Frank McDonald/Republic); **1948** CANON CITY (Crane Wilbur/Eagle-Lion); THE SPIRITUALIST (a.k.a. THE AMAZING MR.X; Bernard Vorhaus/Eagle-Lion); RAW DEAL (Anthony Mann/Eagle-Lion); HE WALKED BY NIGHT (Alfred Werker/Eagle-Lion); HOLLOW TRIUMPH (a.k.a. THE SCAR; Steve Sekely/Eagle-Lion); **1949** BORDER INCIDENT (Anthony Mann/MGM); CAPTAIN CHINA (Lewis R. Foster/Paramount); THE CROOKED WAY (Robert Florey/United Artists); RED STALLION IN THE ROCKIES (Ralph Murphy/Eagle-Lion/Cinecolor); REIGN OF TERROR (a.k.a. THE BLACK BOOK; Anthony Mann/Eagle-Lion); **1950** GROUNDS FOR MARRIAGE (Robert Z. Leonard/MGM); FATHER OF THE BRIDE (Vincente Minnelli/MGM); MYSTERY STREET (John Sturges/MGM); DEVIL'S DOORWAY (Anthony Mann/MGM); IT'S A BIG COUNTRY (Co-Photo: Ray June, William Mellor; Co-Regie: Clarence Brown, Don Hartman, John Sturges, Richard Thorpe, Charles Vidor, Don Weis, William Wellmann/MGM); FATHER'S LITTLE DIVIDEND (Vincente Minnelli/MGM); **1951** THE PEOPLE AGAINST O'HARA (John Sturges/ MGM); AN AMERICAN IN PARIS (Vincente Minnelli/MGM/Technicolor); **1952** APACHE WAR SMOKE (Harold F. Kress/MGM); WASHINGTON STORY (a.k.a. TARGET FOR SCANDAL; Robert Pirosh/MGM); TALK ABOUT A STRANGER (David Bradley/MGM); BATTLE CIRCUS (Rich Brooks/MGM); COUNT THE HOURS (Don Siegel/ RKO); **1953** I, THE JURY (Harry Essex/United Artists-Parklane, 3D); TAKE THE HIGH GROUND (Richard Brooks/MGM/Anscocolor); **1954** THE STEEL CAGE (Walter Doniger/United Artists); DUFFY OF SAN QUENTIN (Walter Doniger/Allied Artists); WITNESS TO MURDER (Roy Rowland/United Artists); SILVER LODE (Allan Dwan/RKO/Technic.); CATTLE QUEEN OF MONTANA (Allan Dwan/RKO/Technicolor); PASSION (Allan Dwan/RKO/Technicolor); **1955** ESCAPE TO BURMA (Allan Dwan/RKO/Technicolor/Superscope); PEARL OF THE SOUTH PACIFIC (Allan Dwan/RKO/Technicolor); TENNESSEE'S PARTNER (Allan Dwan/RKO/Technic.); THE BIG COMBO (Joseph H. Lewis/Allied Artists-Security-Theodora); **1956** TEA AND SYMPATHY (Vincente Minnelli/MGM/Metrocolor/CinemaScope); SLIGHTLY SCARLET (Allan Dwan/RKO/Technicolor/Superscope); THE CATERED AFFAIR (Richard Brooks/ MGM); THE TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON (Daniel Mann/MGM/Metrocolor/ CinemaScope); **1957** DESIGNING WOMAN (Vincente Minnelli/MGM/Metrocolor/CinemaScope); **1958** LONELYHEARTS (Vince J. Donehue/United Artists); THE BROTHERS KARAMAZOV (Richard Brooks/MGM/Metrocolor); **1960** ELMER GANTRY (Rich Brooks/ United Artists/ Eastmancolor); TWELVE TO THE MOON (David Bradley/ Columbia).

Literaturhinweise:

Ano.: *John Alton Returns to Hollywood from Abroad*. In: **American Cinematographer**, November 1939.

Hugh Fordin: **The Movies Greatest Musicals. Produced in Hollywood By The Freed Unit**. New York 1975.

Gary Gach: *John Alton: Master of the Film Noir Mood*. In: **American Cinematographer**, September 1996.

Donald Knox: **The Magic Factory. How MGM Made AN AMERICAN IN PARIS**. New York 1973.

Todd McCarthy: *Cinematographer John Alton Emerges from the Dark*. In: **Variety**, 12.3.1993

Todd McCarthy: *Through a Lens Darkly: The Life and Films of John Alton*. Einleitung zur Neuauflage von **Painting With Light**, Berkeley, L.A. 1995.

Vincente Minnelli: **I Remember It Well**. New York 1974.

Robert Müller: *Paint It Black: John Alton – Director of Photography*. In: **Filmwärts** Nr.18, Winter 1990/91.

Harry Tomicek: *Vom Malen mit Licht. Über den aus Ungarn gebürtigen Hollywood-Kameramann John Alton*. In: Christian Cargnelli und Michael Omasta (Hg.): **Aufbruch in Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945**. Wien 1993.

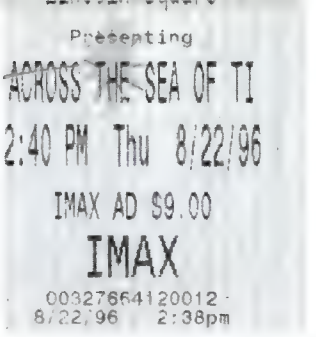
"I thought you were taller": Snake Plissken ist zurück.

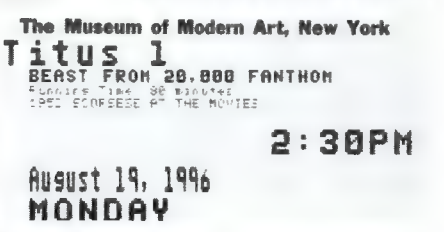
TAGEBUCH: *Fortsetzung von Seite 32*

Andererseits hat dieser simple Humor etwas Infizierendes. Die Welt *ist* doch weitgehend so dämlich, wie sie hier dargestellt wird, das beweisen nicht zuletzt Kinogänger mit ihrer Entscheidung, Filme wie THE ROCK zu Hits zu machen. Carpenter weiß das. Er lebt ein Dilemma: Er will die Hit-Maschinerie nicht mehr bedienen, aber er will immer noch Filme machen. Es ist mehr als fraglich, ob er angesichts von 8 Flops in Folge (nach ESCAPE FROM NEW YORK konnte keiner seiner Filme – ob nun THE THING, CHRISTINE, STARMAN, BIG TROUBLE IN LITTLE CHINA, THEY LIVE!, PRINCE OF DARKNESS, MEMOIRS OF AN INVISIBLE MAN oder der besonders dämliche VILLAGE OF THE DAMNED – die kommerziellen Erwartungen erfüllen) irgendeine Großproduktion auf die Beine stellen könnte. Aber mit der Hilfe seiner alten Visitenkarte und Kurt Russells Einfluß durfte er 55 Millionen Dollar für diese Variation von ESCAPE FROM NEW YORK verpulvern: Es ist weniger eine Fortsetzung als eine Blaupause mit ironischen Abweichungen. Die Ironie ist Carpenters Weg, um sich von diesem Stoff zu distanzieren, und immer, wenn dies besonders deutlich wird, tut es weh, weil es auch eine Form des Zugeständnisses an die Mentalität der heutigen Zuschauer ist. Das Unmögliche und Extreme wird heute fast nur noch durch den Kakao gezogen. Das wäre bei Carpenter 1981 nicht möglich gewesen. Vielleicht war er nie der große Regisseur, und wir haben die Statik in den frühen Arbeiten einfach mit Suspense verwechselt. Wie sonst sollte man die Unzulänglichkeiten in einigen Action-Szenen erklären? Aber ich bleibe dabei, daß ASSAULT, HALLOWEEN und ESCAPE FROM NEW YORK großartige Filme sind.
Immerhin ist Kurt Russell als Snake jetzt noch überzeugender, so daß er sogar aus einigen schalen Kalauern richtige Pointen rausholt. Und wer hätte je gedacht, daß der als Faschist und unpolitischer Filmemacher gebrandmarkte Carpenter einmal den unverhohlen politischsten, extremsten anti-PC-Film drehen würde?

19. Erinnern Sie sich noch? Ein weißer Mann steigt in ein gelbes Taxi und sagt: „125. Straße". Daraufhin dreht sich der farbige Fahrer um und entgegnet: „Das ist Harlem!" Es klingt wie eine Drohung, aber der Gast läßt sich nicht beirren. Schließlich ist sein Name Bond, James Bond. Die Pointe dieser Szene aus dem Film LIVE AND LET DIE ist freilich, daß auch der Mann mit der Lizenz zu töten dem schwärzesten Stadtteil von New York nicht gewachsen ist. Man läßt ihn einfach durch eine Drehtür verschwinden, und erst als er weit außerhalb von Harlem durch Alligatoren eliminiert werden soll, ist Bond wieder in seinem Element.
Das war 1973. Damals hat Harlem wirklich jeden eingeschüchtert. Heute sieht das anders aus. An der Ecke 139. Straße/Malcolm X Boulevard stehen zwei Touristen-Busse mitten auf der Straße, blockieren eine Ausfahrt und hindern zwei ungemütlich dreinblickende Schwarze daran, ihren dunklen Geschäften nachzugehen. Die fröhlichen Touristen nehmen die finsteren Blicke gar nicht wahr. „Franz, hol' doch mal die Kamera", treibt eine ältere Frau ihren Mann an. Kurz darauf richtet sich ein weiteres Objektiv auf diesen immer weiter aufgepeppten und immer mehr von neugierigen Fremden bevölkerten Stadtteil.
Unaufhörlich surren diese winzigen japanischen Kameras (oder sind es ihre winzigen asiatischen Besitzer?), Rucksäcke sind allgegenwärtig, doppelgeschossige Sightseeing-Busse rauschen durch die Straßen, deutsche Stimmen sind häufiger zu vernehmen als schwarzer Rap, und die ersten Shopping Malls sind schon in Planung. Die Kolonialisierung der Welt durch Touristen hat ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht. Harlem ist die neueste Trabantenstadt. Und keine Sorge, die Bronx wird bald folgen.

20. Von Brooklyn nach Manhattan braucht man mit der Subway 30 bis 40 Minuten. Noch nie hatte ich soviel Zeit, täglich eine Zeitung so ausführlich zu lesen. Die *New York Times* gibt das auch her. Dabei bin ich immer aufs Neue erstaunt, wie groß die Unterschiede sein können: Auf ein- und derselben Seite können ein extrem abgeklärter und ein vor Naivität nicht zu überbietender Text stehen. Die Sportautoren schreiben mit einer Gnadenlosigkeit, die man sich hierzulande wohl nirgendwo (nicht einmal im *Spiegel*) herausnehmen würde. Die politischen Kommentare über Geschehnisse im In- und Ausland sind dagegen oft genug schmuseweich. Auch wenn mich der Hang, die Menschen mit Mr. oder Mrs. statt mit den Vornamen zu erwähnen, rasend macht, und die Filmberichterstattung von Mrs. Janet Maslin nicht mein Fall ist, ist der tägliche Blick in die *NYT* unvermeidlich, unersetzlich und unübertroffen.
Im *Museum of Modern Art* werden schon den ganzen Sommer lang Filme aus der *Scorsese Collection* präsentiert. Das Schöne an Scorseses Auswahl ist, daß nicht nur kanonisierte Filme vor-





Bilder und Kinokarten aus einer Stadt, die wie die Filme (links WAR GODS OF THE DEEP) Erinnerungen im Überfluß anbietet.

geführt werden. Rare, verschrobene Arbeiten kommen fast täglich vor. Gestern war das die Godzilla-Variation BEAST FROM 20000 FATHOMS, heute ist Jacques Tourneurs CITY UNDER THE SEA (aka. WAR GODS OF THE DEEP) an der Reihe. Es ist einer jener wunderschön trivialen Poe/Corman-Filme der 60er, aber was mich noch mehr fasziniert als die Handlung oder Chuzpe des Regisseurs, uns minutenlang die gleichen Unterwasserszenen anzubieten, ist die Qualität der Fotografie und der Zustand der Kopie. Wie schon beim gestrigen, in Sepia-Tönen gehaltenen Film sieht auch diese strahlende Farbproduktion in CinemaScope aus, als sei die Kopie eben erst gezogen worden. So schön und aufregend kann altes Kino sein – warum nicht auch jenseits der *Scorsese Collection*?

TIN CUP ist nicht ganz das für den Golfsport, was BULL DURHAM für Baseball und WHITE MEN CAN'T JUMP für Basketball waren. Aber Ron Shelton hat genügend Sinn für die Psychologie dieses Nervenspiels, um aus dem Zweikampf von Kevin Costner und Don Johnson einen komödiantischen Krimi zu basteln. Die Kompromisse, die Shelton eingehen mußte, sind im neuen **Sight & Sound** beschrieben. Ein paar Details sind enttäuschend: Costners Roy McAvoy müßte nach seiner lausigen 82 und der folgenden US-Open-Rekordrunde von 61 schon eine weitere sensationelle 64 spielen, um zur Spitzengruppe aufzuschließen, während Johnson nach seiner ganz unkonservativen 67 zum Auftakt nur 72 und 70 gespielt hat. Ein Sportkenner wie Shelton hätte das etwas subtiler lösen können. Und so schön der Clou am Ende mit Costners zweitem Schlag aufs Grün und der Begeisterung danach ist, so unbefriedigend bleibt es, daß Shelton diesen Jubel nicht einmal ansatzweise in eine Verbindung zum Turnierausgang setzt. Warum kann Johnson nach seinem enttäuschenden zweiten Platz noch lächeln? (Selbst wenn das Lächeln falsch wäre, würde es keinen Sinn machen!) Warum ist er plötzlich so freundlich? Warum findet Shelton nach all der Zeit, in der er die Rivalität aufgebaut hat, keine befriedigende Auflösung?

Aber das alles ist gar nichts im Vergleich zum größten Problem, das dem Film in Deutschland bevorsteht: Die Häme der Ignoranten, die Golf immer noch ausschließlich als Sport der Reichen ansehen (wenn sie ihn überhaupt als Sport gelten lassen).

21. Das Damen-Tennis hat reichlich verrückte Väter gesehen. Peter Graf, Stefano Capriati, Jim Pierce. Drei Musterbeispiele für Tennis-Papas mit der Neigung zum psychopathischen Patriarchen, und nicht selten Fälle für geschlossene Anstalten. Wer aber gedacht hatte, er hätte alle seltsamen Typen erlebt, darf sich auf ein neue Überraschung gefaßt machen: Sie heißt Richard Williams, ist schwarz, ehrgeizig und Vater der 16jährigen Venus Williams.

Die anderen Väter straften ihre Töchter mit hartem Traning, Verachtung und ein paar Watschen. Richard quält Venus, indem er sie nicht so oft auf den Platz läßt wie sie will. Als sie in der vorletzten Woche nach dem Sieg gegen Barbara Rittner auf Steffi Graf traf, berichtete sie, daß ihr Vater ihr verboten habe, am Vormittag eine zusätzlich Trainingseinheit zu absolvieren. „Ich wollte nicht, daß sie etwas anders macht als sonst und sich lächerlich macht", erklärte ihr Vater später, „nur weil sie gegen die weltbeste Tennisspielerin antreten sollte". Er ließ ihr die Wahl: Entweder mit dem Boot herumsegeln oder stundenlang schweigen.

Die 1,83 m lange Venus, die sich mitunter wie ein Mondkalb bewegt, wollte unbedingt bei den US Open teilnehmen, durfte aber nicht. Williams' Verzicht paßt wunderbar in Venus' schiefes Karriere-Bild: Einerseits will der Vater seine Tochter fördern; andererseits will er sie so lange wie möglich aus dem Scheinwerferlicht heraushalten. Wenn man sich die oben genannten Väter ansieht, ist das ein vergleichsweise nobles, aber auch schizophrenes Vorhaben. „In zwei Jahren wird sie für sich selbst entscheiden können – bis dahin gehört sie mir." Amen.

Noch vor Beginn der US Open gibt es zwei weitere wichtige Neuigkeiten aus New York – eine gute und eine schlechte. Die schlechte zuerst: Boris Becker wird nicht antreten. Die gute Nachricht lautet: Boris Becker wird nicht antreten. Denn wahrscheinlich bleibt ihm nach fast zweimonatiger Tennis-Abstinenz nicht nur eine mögliche Blamage, sondern vor allem eine weitere Gefährdung seiner Gesundheit erspart. Und wie fragil diese ist, läßt sich bereits an Beckers diesjähriger Grand-Slam-Bilanz ablesen: Nach dem gloriosen Sieg in Australien fehlte er nach gerade überwundener Erkrankung in Paris und verletzte sich danach in der dritten Runde von Wimbledon. Jetzt hat er schweren Herzens seine Meldung für New York zurückgezogen.

Das Turnier wird ohne ihn nicht dasselbe sein. Aber lieber verzichte ich einmal auf Becker – als vielleicht für immer.

22. Das *Imax*-Kino bereitet mir im wahrsten Sinn Kopfzerbrechen. Ich kann diese Spezialbrille nicht zehn Minuten tragen, ohne daß ich das Gefühl bekomme, daß mir der Kopf platzt. Da helfen auch die schönsten Bilder nichts. ACROSS THE SEA OF TIME, eine *sightseeing*-Tour durch die Vergangenheit und Gegenwart von New York, ist halbwegs clever konstruiert, aber letztlich würde ich doch lieber einfach nur Bilder dieser Stadt sehen statt die Spielfilmhandlung als Zugabe. Mit leicht verändertem Blick mache ich mich auf, zurück nach Brooklyn. Man kann dabei von Block zu Block verfolgen, wie sich die Gegend und die ethnische Gewichtung der Bevölkerung ändern. Ginge man von der Subway-Station, an der ich aussteigen muß, fünf Straßenzüge nach rechts, läge der Anteil der schwarzen Bevölkerung bei etwa 85 %. Zehn Blöcke weiter östlich von dem Haus, in dem meine Freunde wohnen, beträgt die Quote wahrscheinlich 95 %, und nicht alle von ihnen sehen

Blechschädel: Kevin Costner in TIN CUP

TAGEBUCH des Kritikers

freundlich aus. Das Haus steht wiederum in einer Straße, in der das Verhältnis ausgeglichen ist. Das ist nicht annähernd die Quote von Woody Allens MANHATTAN, aber für Brooklyn ist die Gegend schon ganz schön weiß.

23. In diesem Haus offenbart sich die größte Gefahr des amerikanischen Alltags: Ein Fernseher mit 60 oder noch mehr Kanälen. Zu den normalen Stationen kommen etliche *einfache* Kabelsender (*basic cable*) und einige Pay-TV-Sender (*premium cable*) hinzu. Zur Auswahl stehen unter anderem fünf Sportsender, zwei Kanäle, auf denen den ganzen Tag nur Klassiker gezeigt werden (*American Movie Classics*), drei Musikprogramme, ein Wetterkanal (der im Winter '95 lebenswichtig war), *HBO*, *TNT*, *Showtime*, *Cinemax* und mehrere Pay-per-view-Sender. Beim Zappen bin ich über Kanal 75 nie hinausgekommen, weil ich stets vorher hängengeblieben war. Da für heute schlechtes Wetter und viele gute Filme angekündigt sind, kommen mir die Schmerzen im linken Knie gelegen, um eine extensive Sofa-Schicht einzulegen. Da ich bei diesem Angebot beim besten Willen nicht die Übersicht bewahren kann, stelle ich eine Liste zusammen – und zappe den ganzen Tag lang hin und her zwischen Elisabeth Shue, THE NET, Jimmy Connors, THE BREAKFAST CLUB, Tiger Woods, den Yankees und noch einmal dem Anfang von ADVENTURES IN BABYSITTING. Nur einmal, bei Ernst Lubitsch, stellt sich die Frage *Zappen oder nicht zappen* zu keiner Sekunde. Einen fetten Häagen-Dazs-Topf in der linken Hand, die Fernbedienung in rechten, eine Katze links neben mir und eine andere auf dem rechten Bein, genieße ich den tumben Luxus und das Geräusch des prasselnden Regens am Fenster. Hurricane Edward hat seine Ausläufer nach New York geschickt, aber ich sitze, ja liege im Trockenen und fange gegen Mitternacht an, die Laser-Disc-Sammlung des Hauses zu testen. Endlich kann ich mir die letzte Rolle von THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN ansehen, die das ZDF unsinnigerweise stets weggelassen hat. Endlich kann ich mir anhören, was Regisseure wie Martin Scorsese, John Carpenter, Kathryn Bigelow, James Cameron u.a. in entspannter Atmosphäre zu ihren Werken zu sagen haben (Es ist aber nur selten wirklich toll). Und natürlich kann ich auch diesmal nicht anders, als mir Walter Hills STREETS OF FIRE mit aufgedrehtem Ton in voller Länge anzusehen. So könnte ich jeden Tag leben. Besser nicht.

24. Tiger Woods begleitet mich seit drei Jahren durch den August in New York. *Tiger wer?* Der beste und spektakulärste Golfer, den ich je gesehen habe. Er schlägt weiter als John Daly, hat den Touch von Fred Couples, die Finesse von europäischen Stars und das Charisma eines Schauspielers. In diesen Tagen macht er sich auf, zum dritten Mal in Folge den Titel des besten US-Amateur-Golfers zu holen. Das haben weder Nicklaus noch Hogan geschafft. Die Pointe der Geschichte: Woods ist ein Afro-Amerikaner! Da stürmt nun einer in die Herzen amerikanischer Zuschauer, der noch vor ein paar Jahren nicht auf alle Golfplätze dieser Welt durfte. Das macht ihn neben seinen sportlichen Fähigkeiten auch noch zu einem Botschafter seiner Rasse. Wie lange kann und wird er noch Amateur bleiben?

Seit einer Woche werde ich im Unklaren darüber gelassen, ob ich Walter Hills LAST MAN STANDING sehen darf oder nicht. Es heißt, ich dürfe die Vorführung nur besuchen, wenn ich einen Interview-Termin bekomme. Fein, habe ich gesagt, gebt mir Hill. Mit Bruce Willis dürfe ich ohnehin nicht rechnen, war die Antwort. Daran hätte ich auch nie geglaubt, ist meine Replik. Das scheint die Presse-Dame zu irritieren, nach dem Motto: *Was ist das für ein Vogel, der mit dem Regisseur, aber nicht mit dem Star reden möchte?* Als ich am Mittag anrufe, haben sie immer noch nicht mit Hill gesprochen. Dann komme ich einfach zur Vorführung, beende ich die nervige Diskussion, dann könne man mich ja immer noch aus dem Saal expedieren. Das ist dann nicht der Fall – nicht einmal meine Begleitung wird nach Hause geschickt! –, aber dafür wird mir eröffnet, daß ich Walter Hill nicht allein bekäme (ich könne mit ihm ja immer noch Ende September in Hamburg reden), dafür aber an einem *round table* mit „allen" sprechen könnte. Ich glaube, die Dame sah das wirklich als Belohnung an.

Der Film, ein in der Prohibition angesiedeltes Remake von YOJIMBO, reicht längst nicht an Hills beste Arbeiten heran, ist aber nicht nur in seinem Mut zum Manierismus durchweg interessant. Er ist das neueste Mitglied meines Klubs *Regisseure reflektieren untergründig ihr Verhältnis zu Hollywood.*

25. Das ist also ein *Junket*: Auf fünf Zimmer verteilt, sitzen ungefähr 55 Journalisten an runden Tischen und warten darauf, daß sich Beteiligte aus der Produktion für 20 Minuten zu ihnen gesellen. Die Damen und Herren an meinem Tisch kommen aus dem ganzen Land. Manche bleiben gleich mehrere Tage, um mehrere *Junkets* zu besuchen. Ich könnte mir wenigstens für den Sonntag morgen etwas Interessanteres vorstellen. Die ersten vier Gespräche sind nicht mitreißend, haben aber ihre Momente. Karina Lombard (Tom Cruises dunkelhaarige Verführerin aus THE FIRM) beweist, daß sie fünf Sprachen beherrscht und gibt sich sogar die Mühe, Fragen wie *Wer küßt besser: Tom oder Brad Pitt?* zu beantworten. Bruce Dern läßt in 25 Minuten vier Fragen zu und macht mit uns einen Schnelldurchgang in kanadischer Historie; als es eine Journalistin wagt, ihn zu fragen, wie ihm denn seine Tochter in JURASSIC PARK gefallen habe, holt Dern zu weiteren zehn Minuten und zu einer kleinen Geschichte der Special Effects aus (Nein, er meint nicht Laura damit!). Die Presseagenten brechen hinter ihm zusammen, können Dern aber nicht stoppen. Eine letzte Antwort im Stehen fällt mit fünf Minuten unterdurchschnittlich lang aus. Der Produzent Arthur Sarkissian erzählt, in einer Phase der zehnjährigen Vorbereitungszeit zu dieser Produktion habe ihn einmal ein Studio-Chef angerufen und gesagt, er könne mit dem Stoff zwar nicht viel anfangen, aber der Titel, *Yo, Jimbo*, gefalle ihm sehr. Die blonde Schauspielerin Alexandra Powers (an die ich mich noch von ihrem kleinen Auftritt in RISING SUN erinnerte) saugt mich mit ihren insistierenden Augen aus, daß mir ganz flau wird. Ich glaube nicht, daß sie mich außergewöhnlich interesant findet, sondern eher, daß sie ihre Ausdauer oder die Wirkung ihres Blicks testen will.

Die anderen Journalisten scheinen leidlich interessiert, sind aber diszipliniert. Dann kommt Walter Hill, und alles geht den Bach runter. Die erste Frage lautet: *Where is Bruce Willis?* Die zweite: *Where is Christopher Walken?* Ich hätte es Hill nicht verübelt, wenn er aufgestanden und gegangen wäre. Er blieb, aber ich hatte keine Lust mehr, etwas zu fragen. Uns würde ja immer noch Hamburg bleiben. Nach den 20 zum Teil quälenden Minuten spreche ich ihn auf dem Hotelflur an und erkläre ihm, daß ich meine Fragen lieber für Hamburg aufgehoben hätte. *Hamburg?* fragt er. *I'm not going to be there.* Thanks a lot!

Nach diesem harten Schlag brauche ich etwas amüsante Ablenkung. Michael Keaton bietet sie gleich vierfach, aber der Film MULTIPLICITY nur zu einem gewissen Teil. Immer wieder merkt man, daß der Regisseur Harold Ramis für eine der Perlen dieses Jahrzehnts, GROUNDHOG DAY, verantwortlich war, doch diesmal hat der Film nur eine gute Idee, aber kein durchdachtes Ende, keinen Esprit, sondern nur einen schönen letzten Witz. Dennoch ist mir dieses mißglückte Wagnis immer noch lieber als A TIME TO KILL, die Inkarnation eines politisch superkorrekten Films. Vorzüglich gespielt (auch wenn mich Matthew McConaughey, der neue Stern Hollywoods, nicht sonderlich beeindruckt), leidet der Film doch arg darunter, so offensichtlich zu sein. Und sein Held, MMcC, kommt mir mitunter ziemlich doof vor. Der Film beginnt stets ein wenig aufzuleben, wenn Donald Sutherland oder Sandra Bullock auf der Leinwand erscheinen, aber es ist doch bezeichnend, wie man am Ende mit Sandra umspringt. Und wenn die Leute im Süden immer noch so rückständig sind (der Film sieht mitunter aus, als spiele er in den 50ern), dann kann ich gerne auf sie verzichten.

27. Der eine stand auf dem Center Court, strahlte und genoß die Ovationen der über 15000 Zuschauer; der andere humpelte von einem Nebenplatz und mußte sowohl physisch als auch psychisch gestützt werden. Stefan Edberg und Pat Cash sind beide ehemalige Grand-Slam-Sieger, aber an diesem Nachmittag trennten sie Welten. Edberg, gerührt und beglückt über seinen sensationell glatten Erstrunden-Erfolg gegen den Wimbledon-Champion Richard Krajicek, wischte sich neben Schweiß auch ein paar Glückstränen aus dem Gesicht. Cash, der die wenigen verbliebenen, dafür aber reichlich geschockten Fans nicht mehr wahrnahm, blieb ein paar Meter jenseits des Platzes stehen und heulte sich hemmungslos an der Schulter seiner Frau aus. Dann humpelte er weiter in die Umkleidekabine.

Die beiden sind nicht die letzten Mohikaner, aber die großen Veteranen der US Open. Cash holte sich 1987 den Wimbledon-Titel (und rächte sich dabei an Ivan Lendl, der ihn 1984 kurz vor dem US Open-Finale gestoppt hatte), Edberg gewann insgesamt sechs Grand-Slam-Trophäen, darunter zwei bei den US Open. Aber da enden die Parallelen. Im Verlauf der nächsten Jahre sammelte Cash Verletzungen wie Edberg die Turniersiege. Mehrere Eingriffe an beiden Knien haben ihre Spuren hinterlassen. Unterhalb der linken Kniescheibe hat Cash ein breites Pflaster, dessen Farbe völlig verblichen ist und dessen Enden sich inzwischen auf eine Weise lösen, wie es uralter Putz tut, der von den Wänden abblättert. Am rechten, zuletzt operierten Knie klebt ein Tape-Verband, der so fest ist, daß man sich wundert, wie Cash sich noch beugen kann. Aber heute sind es nicht die Knie, sondern der Rücken, der bei ihm bei jeder Bewegung weh tut.

In den drei glatt gewonnenen Partien der Qualifikation, für die sich der Australier nicht zu schade war, lachte Cash ausgiebig. Das hat man nicht oft bei ihm gesehen, aber seine Freude darüber, daß sein letzter Arzt ihm davon abgeraten hatte, noch einmal auf einen Tennis-Platz zurückzukehren, war einfach zu groß. Heute holt ihn die Härte des Zement-Mischbodens von New York ein. Ende des ersten Satzes (4:6) hört er auf, Serve & Volley zu spielen, Mitte des zweiten Durchgangs (3:6) kann er beim Aufschlag nicht mehr vom Boden abheben, und im letzten Stadium der Begegnung (2:6) bewegt sich Cash wie ein fauler Tennis-Lehrer – nur daß er keinen Ball-Korb benutzen darf. Sein Gegner Andrej Olhovsky ist sichtlich verlegen, aber dann ringt er sich doch dazu durch, seinem Gegner den Todesstoß zu versetzen. „Wenn ich merke, daß es nicht mehr geht, werde ich sofort aufhören", hatte Cash während der Qualifikation versichert. Der Moment des Abschieds scheint da zu sein, und es ist schade, daß er so traurig und unbemerkt kam.

28. Ich ziehe nach Manhattan um. Das verkürzt die Fahrt nach Queens pro Strecke um mindestens 45 Minuten. Heute hätte ich mir den Ausflug zu den US Open freilich sparen können: Es gibt das unattraktivste Programm, das ich in all den Jahren seit 1990 erlebt habe. Zurück in der Stadt beginne ich nach einem gebrauchten Kameraobjektiv zu suchen und treffe auf Preisunterschiede von $ 450. Im Kino: THE NUTTY PROFESSOR, der erste rührende Film, in dem fortwährend gefurzt wird. In meinem Hotel, das regulär 260 Dollar kosten würde, gibt es gerade einmal 16 TV-Kanäle, und darunter findet sich nicht einmal der *basic cable*-Sender, auf dem die US Open übertragen werden. Auf meine freundliche Frage, ob sich das ändern ließe, wird zunächst gesagt, das sei gar kein Problem. Dann kommt der Asiate mit einem Lächeln wieder, als würde er mir gleich eine Million Dollar geben, und sagt: Sorry, ist doch nicht möglich.

29. Nabokov wäre stolz auf sie gewesen. Wenn die 168 cm kleine Anna Kournikova einen Raum durchschreitet, drehen sich die meisten Menschen nach ihr um. Ihre blonde Haarpracht, die den ganzen Rücken überdecken könnte, wird durch einen Zopf gebändigt, der so streng gebunden ist, daß man fürchtet, er könne einmal abbrechen. Die langen, dünnen Beine sind so braun, daß man kaum annehmen würde, daß sie einen russischen Paß hat. Die Sonnenbrille mit silbernem Rahmen trägt sie lässig über die Stirn zurückgezogen, und manchmal streicht sie mit einer kalkulierten Geste mit den Fingern durch die Haare.

Zeit des Umsturzes? Anna K. & Steffi G.

The New York Times

NEW YORK, TUESDAY, SEPTEMBER

CENTS

Trailing, Dole Vows A Touch of Truman

U.S. DECIDES TO ACT AGAINST THE IRAQIS FOR RAID ON KURDS

MILITARY STRIKE EXPECTED

Officials Dismiss Pullout From Kurdish City and Say Iraq Is Expanding Its Attack

Sensational Comeback for Cone: Seven Innings, No Runs, No Hits

In the Lead, Clinton Plays the Underdog

Das lange Elend in Aktion bei den US Open, und der Held, der sportlich schon totgesagt worden war. Die Körperhaltung allein sagt bereits, wer von den beiden, Michael Stich oder David Cone, sich in diesem Herbst in New York besser fühlte. Dies ist keine Fotomontage: Cone war der New York Times ebenso wichtig wie die Präsidentschafts-Kandidaten.

Dabei gibt sie den Blick frei auf zehn frisch manikürte und lackierte Finger, die zwar längst nicht so lang sind wie die von Gail Devers, aber mindestens so auffällig.

Noch ist nichts darüber bekannt, daß die 15jährige Tennis-Lolita irgendwelchen Herren den Kopf verdreht hätte, aber das wird nicht mehr lange auf sich warten lassen. Bei ihrem ersten Grand-Slam-Turnier als Profi vermittelt sie bereits den Eindruck eines Stars, und dem Anschein nach macht es ihr großen Spaß, diese Rolle auszuschöpfen. Überhaupt scheint es, als habe sie seit 1992 in Nick Bollettieris Tennis-Schule in Florida mehr Schauspiel- als Tennis-Stunden genommen. Das wäre nicht verwunderlich, weil Kournikova sich am liebsten auf der Leinwand sehen würde. Steffi Graf, die mit 13 Profi wurde, ist ihr Vorbild, aber „ich möchte doch etwas lockerer wirken als sie".

Zum Sportstar gehören im Medienzeitalter zwei Seiten: wie er sich auf dem Platz und wie er sich jenseits der Arena präsentiert. Kournikovas Taktik ist nicht neu, aber gerade bei Frauen lange nicht mehr probiert worden: Sie geht ganz aggressiv auf die Medien los, springt sozusagen die Objektive der Fotografen an, ohne jemals den Boden verlassen zu müssen.

Die nächste Charakterprobe wird ihre erste Grand-Slam-Niederlage sein. Sie hofft, daß das frühestens im Achtelfinale geschieht. Ihre Gegnerin wäre dann Steffi Graf, und bei diesem Namen leuchten Annas Augen heller denn je. „Das wäre großartig, ich meine, Steffi, das ist die beste..." Und dann fügt sie murmelnd hinzu, mit ihren Gedanken plötzlich ganz woanders: „Das wäre das Größte!" Lolita ist eben doch noch ein Kind.

Die U-Bahnen, die zum Tennis-Stadion von Flushing Meadows fahren, sind in diesen Tagen vollgepflastert mit Plakaten, auf denen John McEnroe nicht ganz ernstgemeinte Tips gibt, wie man gegen Weltklassespieler zum Erfolg kommt. Sein Tip hinsichtlich des Aufschlags von Michael Stich lautet: „Legen Sie sich eine Augenbinde an. Wenn Michael dann eines seiner Asse serviert, können Sie immer noch sagen: 'Klar, ich konnte ja nichts sehen.'" Heute nahm einer der Spieler diesen Ratschlag tatsächlich wahr – peinlich daran war nur, daß es Michael Stich selbst war.

31. In seiner Karriere gab es drei Standardsätze. Zwei gehörten zu seinem Repertoire: „Ist klar, Jim" und „Kein Problem, Jim". Jim wiederum sagte zu ihm immer wieder: „Hier kommst Du ins Spiel, Barney". Und da wußten die Zuschauer, daß wir ihn bald danach wieder an technischen Apparaturen sehen würden, hochkonzentriert und vor Anstrengung und Anspannung schwitzend. Die Rede ist von Barney Collier, dem Mann im Hintergrund von *„Kobra, übernehmen Sie"* (*„Mission: Impossible"*). Sein Darsteller Greg Morris starb in dieser Woche mit 61 Jahren in Las Vegas an Krebs.

Wie seine Kollegen und sein Chef Jim Phelps war Morris als Barney dafür zuständig, das Unmögliche möglich zu machen. Da er zumeist für die technische Seite der Spionage-Intrigen zuständig war, blieb ihm oft nur die undankbare Rolle des unspektakulär handelnden Zuschauers – dieses Kunststück beherrschte freilich kaum jemand so gut wie er. Sieben Jahre lang, von 1966 bis 1973, spielte er Barney, und auch angesichts des für Afro-Amerikaner nicht gerade gängigen Namens pflegte er zu witzeln: „Sie müssen wissen, wenn ich die Rolle nicht angenommen hätte, wäre sie mit einem blonden Schweden besetzt worden. Es war eine gute Entscheidung, weil die Jahre, in denen ich mit Martin Landau, Peter Graves und Leonard Nimoy arbeiten konnte, die mit Abstand schönsten Jahre meiner Karriere waren."

Morris wuchs in einer politisch aktiven Familie auf („Meine Mutter hängte mir als Kind immer wieder eine Tafel mit Aufrufen um den Hals"), und als Schauspieler war er nach Bill Cosby (*„I Spy"*) einer der ersten schwarzen Stamm-Darsteller in einer Fernsehserie. Der letzte Kinofilm, den er sah, war – raten Sie mal – Brian De Palmas Kinoadaption von MISSION: IMPOSSIBLE. Und dreimal dürfen Sie raten, wie er sie fand. Nein, es war noch schlimmer: Er verließ das Kino vorzeitig und bebte vor Wut. „Entwürdigend", war das einzige, was er sich entlocken ließ. Greg Morris war eben nie ein Mann der vielen Worte.

1.9. Freitag und Samstag habe ich in Queens insgesamt 25 Stunden gutes Tennis gesehen, aber auf die Dauer ist das zuviel. (Wie habe ich das 1990 zwei Wochen lang durchgehalten?) Da in den nächsten Tagen kaum mit Abendspielen zu rechnen ist, in denen viel passieren könnte, ich aber zur Sicherheit verfolgen müßte, ob Frau Seles nicht doch gestolpert wird, wage ich einen weiteren Versuch, *USA* in meinen Fernseher einspeisen zu lassen. Mir stinkt die Sauberkeit des Hotels, von den kamerawedelnden Touristen in der Gegend vor dem Hotel ganz zu schweigen. Ich sehne mich nach der Unordnung von Brooklyn, und vielleicht suche ich ja nur nach einer Ausrede, um das Angebot einer Rückkehr anzunehmen. Wenn ich in Manhattan bleibe, muß das Hotel schon etwas dafür tun. Also tue ich etwas, das ich sonst verabscheue: Ich drohe! Ohne *USA* werde ich ausziehen. Nach zehn Minuten ruft mich die Direktion zurück und erklärt: Er läßt sich nichts machen – aber sie können *USA* in der Bar gegenüber vom Hotel sehen. Bye bye!

2. Was macht Sport so großartig? Geschichten wie diese: Ein Star bekommt taube Finger, und es sieht so aus, als könne er seinen Arm nie wieder normal bewegen, geschweige denn Bälle werfen. Ganz New York stöhnte auf, als im Mai bekannt wurde, daß Star-Pitcher David Cone unter dieser tückischen Krankheit leidet. Heute, keine vier Monate nach seiner schweren Operation, steht er schon wieder auf dem Hügel. Wenn Cone ein Normalbürger wäre, würden ihn seine Freunde für einen tapferen Menschen halten. Als Sportler aber ist er ein

Der Feind an unserem Bett? Kyle MacLachlan, Elisabeth Shue und Dermot Mulroney

Held. In Queens kann sich kein amerikanischer Journalist auf Kournikova, Muster oder Agassi konzentrieren. Es ist nicht bloß so, daß sie wissen, daß die wahre Sportgeschichte heute anderswo geschrieben wird. Sie fiebern mit, weil es ein Ereignis ist, Cone wieder arbeiten, daß heißt: spielen zu sehen. Und wie er spielt! Er quält die Oakland Athletics, das Team mit den bislang meisten *home runs* in diesem Jahr. Aber was heißt hier *home runs*? Cone läßt nicht einmal einen *single* zu. Jeder Wurf bringt ihn näher zu einem *no-hitter*, was im Baseball immer noch eine Rarität ist. Aber jeder Wurf bringt ihn auch an das vorher abgemachte Limit von etwa 85 Würfen. Sieben *innings* lang gibt er keinen Hit ab. Und dann nimmt ihn der Trainer raus! Die Enttäuschung im Presseraum ist riesig, aber ich habe auch noch nie soviel Verständnis für eine unpopuläre Entscheidung gesehen wie für diese.

Kein Drehbuchautor in Hollywood hätte heute noch die Chuzpe, eine solche Geschichte zu schreiben. Dafür ist immer noch nur das Leben zuständig. Und dabei oft genug der Sport. Die Yankees haben in diesem Jahr noch so eine Geschichte: Der drogenabhängige Dwight Gooden hat noch einmal eine Chance bekommen – und einen von nur drei *no-hitter*n des Jahres geworfen. Jetzt will Hollywood die Dwight-Gooden-Story verfilmen, mit Denzel Washington in der Hauptrolle.

Zeit des Umsturzes! Martina H. & Arantxa S.

3. THE TRIGGER EFFECT hat eine faszinierende Ausgangsidee: Was passiert, wenn irgendwann einmal der Strom ausfällt und nichts mehr geht? Kein Licht, kein Telefon, kein Fernsehen, keine Nachrichten, kein Kühlschrank, kein Herd. Kreditkarten werden nicht mehr angenommen, Alarmanlagen haben ihren Sinn verloren. Ein Horror-Szenario, und anfangs macht David Koepps Beschränkung auf einen kleinen Ausschnitt von Opfern Sinn: Hier in den *suburbs* ist niemand informiert, und in die Stadt, wo gestritten, geplündert und geschossen wird, traut sich niemand mehr. Unter diesen Voraussetzungen kommt Dermot Mulroney zum denkbar schlechtesten Zeitpunkt zu Elisabeth Shue und Kyle MacLachlan: Zwischen den beiden kriselt es nicht nur, jetzt, da Mulroney da ist, verliert MacLachlan den letzten Rest an Souveränität. Doch Koepp unterläuft ein folgenschwerer Fehler: Er läßt das Trio aus den *'burbs* verschwinden, und auf dem Weg wird der Film zu einem banalen *Wir sind alle der Technik ausgeliefert*-Gejammer. Ein paar starke Momente (u. a. mit Michael Rooker) können nicht darüber hinwegtäuschen, daß dem Film ein überzeugendes Ende abgeht.

Es ist nur ein kurzer Alptraum statt einer verschreckenden Vision. Nach dem Film jedenfalls erlebe ich den wahren Terror: Ich will das erwähnte Objektiv kaufen – aber meine Kreditkarte ist gesperrt, ohne daß ich über dem Karten- oder dem Konto-Limit wäre. Mein Ex-Hotel ohne *USA* hat in Erwartung eines größeren Endbetrages offenbar so viel Geld *blockiert*, daß mein Kredit-Rahmen scheinbar erschöpft ist. Ein Glück, daß ich noch etwas Bargeld habe. Aber es dauert zwei volle Tage, bis das Geld wieder durch die Automaten fließt. Und da fällt mir wieder auf, wie gut THE TRIGGER EFFECT hätte sein können.

4. Es hat länger gedauert, als man erwartet hatte, aber die Zeit des Wandels im Damen-Tennis ist gekommen. Vor fast genau zehn Jahren leitete Steffi Graf das Ende der Ära Navratilova/Evert ein. Arantxa Sanchez, Gabriela Sabatini und Monica Seles folgten der Deutschen in die Weltspitze. Danach je-

doch kam lange nichts. Jennifer Capriati wurde mit dem Druck der Öffentlichkeit nicht fertig. Natascha Zvereva gab sich früh mit wenig zufrieden. Und Chanda Rubin hat noch mehr Verletzungssorgen als Talent.

Doch jetzt, da Sabatini über ihren Zenit hinaus ist und Sanchez beginnt, das Leben jenseits der Center Courts zu entdecken, ist eine neue Generation für den Umsturz bereit. In New York verzückten die Teenager Anna Kournikova und Martina Hingis die Zuschauer. Dabei bilden die beiden bloß die Spitze einer Reihe von Talenten, zu denen auch die Polin Olsza und die 16jährigen Amerikanerinnen Lilia Osterloh und Venus Williams gehören.

Bei Hingis' Spiel gegen Arantxa Sanchez war der Zeitwandel besonders gut zu beobachten: Während Sanchez neuerdings ein schulterloses Tenniskleid vorführt, benutzt Hingis den mädchenhaften Ballhalter am Rücken, den die Spanierin einst in die Szene eingebracht hatte. Und während Sanchez zuletzt ihren Freund nach Hause schicken mußte, um sich aufs Tennis konzentrieren zu können, kann man sich sicher sein, daß Martina Hingis' bester Freund derzeit ein gelber Filzball ist.

Bei aller Müdigkeit schaffe ich es am Abend nicht, mich vom Fernseher zu lösen. MIDNIGHT RUN, ein Film, den ich immer schon herrlich fand (siehe **STEADYCAM** N° 10), funktioniert acht Jahre später noch viel besser. Woran liegt das? Vielleicht daran, daß Robert De Niro in der Zwischenzeit nicht nur in einigen großartigen Filmen, sondern auch in ganz schön vielen Schrottwerken aufgetreten ist. Und daran, daß Charles Grodin die verdiente Karriere verwehrt geblieben ist. Aber letztlich vor allem daran, daß der Film bei aller Komik (und Spannung) eine unfaßlich anrührende Geschichte von fast normalen Menschen erzählt. Wenn De Niro widerwillig zu seiner ehemaligen Frau zurückkehrt und seiner Tochter begegnet, können einem die Tränen kommen.

Pete Sampras läßt im Viertelfinale der US Open sein Innerstes heraus.

5. Tennis ist eine Einzelsportart, die mitunter dem Boxen ähnelt – nur daß der eine den anderen umhauen muß, ohne ihn direkt schlagen zu dürfen. Heute werden 19000 Zuschauer Zeugen einer Partie, die Ausmaße einer griechischen Tragödie annimmt und den Sieger, Pete Sampras, so auspumpt, daß man seinem dehydriertem Körper zwei Liter Flüssigkeit intravenös zuführen muß, damit er wieder auf die Beine kommt.

Allgemein war damit gerechnet worden, daß der Donnerstag mit Edberg und Ivanisevic Tennis für die Legende liefern würde. Aber niemand hatte dabei an die Partie zwischen Sampras und dem spanischen Sand-Spezialisten Alex Corretja gedacht. Die Exposition zu diesem Match dauert nicht weniger als drei Stunden und fünfzig Minuten. Es steht 2:2 nach Sätzen und 6:6 im entscheidenden Durchgang. Corretja hatte früh seinen Respekt abgelegt und das Match seines Lebens begonnen. Sampras hingegen hatte sich seit dem dritten Satz immer schleppender bewegt, Dehnübungen gemacht und etliche Bälle einfach laufen lassen. Jetzt sieht er schlecht aus. Wie so oft schlurft Sampras wie ein 65jähriger über den Platz, um die Zunge wie ein Sechsjähriger aus dem Mund hängen zu lassen. „Bei Pete weiß man nie, ob er müde oder unzufrieden ist", hat sein Trainer Paul Annacone gesagt. Diesmal ist er beides. Die Regeln ermöglichen ihm ein vorzeitiges Ende des Matches: den Tie-Break im fünften Satz, etwas, das es nur bei den US Open gibt. Das Gute daran: Das Spiel wird gleich zu Ende sein. Die schlechte Seite: Sampras muß irgendwie zu den letzten 7 Punkten kommen. Der Weltranglisten-Erste kann nicht mehr aufrecht gehen, geschweige denn laufen. Er sieht aus wie ein 185 cm langer Quasimodo, und der Spanier wittert seine Chance. Diese Situationen hatte Sampras seit der Erkrankung und des Todes seines Freundes und Trainers Tim Gullikson schon öfter durchlebt, am heftigsten wohl Anfang 1995 in Australien, als er Jim Courier niederkämpfte.

Gewöhnlich werden in einem Tie-Break höchstens zwölf Punkte gespielt. Aber da in diesem Match nichts normal ist, paßt es, daß diesmal 16 notwendig sind, von denen jeder eine eigene Geschichte wert wäre.

Sampras gelingt ein frühes Mini-Break, doch Corretja erzwingt sofort einen Flugballfehler. 1:1. Nun gibt es kein Halten mehr. Der Amerikaner taumelt zur Grundlinie zurück, geht Richtung Bande – und übergibt sich. Noch nie hat man einen Spieler auf einem Center Court so elend gesehen. Und was tut der Schiedsrichter, während das Erbrochene weggewischt wird? Er spricht eine Verwarnung wegen Spielverzögerung aus! Sampras reißt sich zusammen, doch sobald er sich einen Vorsprung verschafft hat, gleicht Corretja wieder aus. 2:1, 2:2, 3:2, 3:3, 4:3, 4:4.

Jetzt steht der Spanier auf der Seite, auf der der Amerikaner sich ausgekotzt hatte. Keinen Meter weit vom Unglücksort entfernt, rutscht Corretja aus – 5:4 Sampras. Doch trotz eines scharfen zweiten Aufschlags von „Pistol Pete" ist es der Spanier, der ans Netz stürmt und den Punkt zum 5:5 macht. Beim ersten Matchball von Sampras erzwingt Corretja einen Fehler, eilt danach wieder ans Netz und holt sich bei 7:6 seinerseits den ersten Matchball. Sampras ist im Grenzdelirium, spielt nur noch im Unterbewußtsein. Er attackiert, streckt sich am Netz nach einem guten Passierball und plaziert den Volley ins offene Feld. Während das Publikum der Nachtverstaltung ungeduldig vor den Toren wartet, geraten die Zuschauer der *day session* in Ekstase.

7:7. Sampras, der sonst locker 200 km/h schnell serviert, kommt nicht mehr in die Knie und beim ersten (!) Aufschlag nicht über 119 km/h hinaus. Der Ball landet im Netz. Corretja schleicht etwas mehr ins Feld – und Sampras schlägt ein As zur Vorhand, das fast 150 km/h schnell ist. „Außergewöhnliche Spieler tun außergewöhnliche Dinge, von denen wir nur träumen können", sagt Annacone später.

8:7 Sampras, Aufschlag Corretja. Das Publikum tobt, Corretja beginnt zu zweifeln. Nachher erzählt er, er habe gedacht: „Wo holt

der nur die Kraft her?“ Und dann: „Bring’ jetzt bloß den Ball rein, denk’ nicht an ihn. Doch ich habe es nicht geschafft.“ Ein Doppelfehler beim Matchball, das ist die übelste Art, eine solche Partie zu beenden. Sampras lächelt weltabwesend. Corretja sinkt entsetzt auf die Knie, rappelt sich auf, umarmt Sampras am Netz und setzt sich auf seinen Stuhl. „Wenn das Publikum ein paar Minuten später nicht so begeistert meinen Namen skandiert hätte, würde ich wahrscheinlich jetzt noch dort frustriert sitzen.“
Sampras sagt gar nichts mehr. Er ist zu ausgepumpt und verläßt die Anlage. Paul Annacone vertritt ihn bei der Pressekonferenz. „Der Arzt untersucht ihn gerade, aber es geht ihm schon wieder besser.“ Was denn diagnostiziert worden sei? „Vomitus maximus“, scherzt Annacone. Was er Sampras gesagt habe? „Ich habe nicht viel mit Pete geredet, sondern ihm nur auf die Schulter geklopft. Was soll ich auch schon sagen? Es ist sein Moment. Manchmal sollte man einfach dasitzen und schweigen.“

Im Anschluß daran gibt es den letzten Grand-Slam-Auftritt von Stefan Edberg. Während ein paar schwedische Journalisten nach dem Spiel ihren Landsmann mit Fragen bombardieren, beginne ich ein Gespräch mit Edbergs Trainer Tony Pickard. Über kurz oder lang kommen wir zu einer meiner Lieblingsmarotten: zu einzelnen Ballwechseln aus großen Spielen. Bei Pickard bin ich nicht nur an den richtigen, sondern an einen besseren geraten. Nein, sagt er, das war keine Rückhand, sondern eine Vorhand, und den Breakball erarbeitete er sich mit einem Angriff über die Vorhandseite. Ich bin eher begeistert als peinlich berührt, aber bei Pickard habe ich verspielt. Da hatte ich die Chance zu einem Match, und dann das! *Wuss!*

6. Ich war noch nie von diesem teuflischen Sammelfieber infiziert. Autos, Schallplatten, Videos, Bücher. Kein Problem. Aber seit einigen Jahren gibt es etwas, das mich potentiell in den Ruin treiben könnte: Laser Discs. Ich habe inzwischen 27 Stück (darunter sechs Scorseses) – wohlgemerkt ohne ein Abspielgerät zu besitzen – ich traue mich immer noch nicht, eines aus Amerika herüberzuschmuggeln. Mein Portemonnaie empfindet es als großes Glück, daß die Industrie in Deutschland kein großes Interesse an LDs zu haben scheint. Man muß sie schon suchen, und das ist ja wohl das deutlichste Zeichen für Desinteresse. Oder wollen die Firmen etwa warten, bis das DVD-System kommt, wenn Filme auf eine dieser winzigen CDs passen? Das lehne ich ab, denn ich fand schon Kassetten zu fimschig. Wenn ich einen Film wie LAWRENCE OF ARABIA hervorhole, dann soll die Verpackung schon nach etwas aussehen.

7. Die US Open kennen an diesem Wochenende nur zwei Hauptdarstellerinnen, die jeweils mit Vornamen angesprochen werden: Steffi und Fran. Fran wird in der Weltrangliste nicht in den Top 10 geführt – weder bei den Tennis-Damen noch bei den Hurricanes. Doch die Regen-Ausläufer des schwächelnden Sturms, der sich auf dem Weg nach New York in eine „tropische Depression“ verwandelt hatte, reichten, um die US Open durcheinanderzuwirbeln – so als ob Steffi Graf am Gewinn ihrer fünften US Open gehindert werden sollte. Da kannte der Sturm die Deutsche aber schlecht.
In den Gesprächen nach dem Sieg beherrschen drei Worte die Aussagen von Steffi Graf über ihre eigene Leistung bei diesen US Open: im Englischen ist es *“amazing”*, im Deutschen „verrückt“ und in beiden Sprachen „nervös“. Als im improvisierten kleinen Kreis alle deutschen Fragen gestellt worden sind, steht Steffi Graf auf, blickt in die Runde und sagt: „Ich möchte mich bei Ihnen für die gute Zusammenarbeit und Ihre faire Berichterstattung bedanken. Ich glaube, ich brauche nicht zu sagen, was ich damit meine.“ Die Journalisten sind verblüfft. Diese US Open haben gezeigt, daß Steffi Graf sowohl als Tennisspielerin als auch als Mensch immer noch für neue Geschichten gut ist.

TAGEBUCH des Kritikers

9. Zum zweiten Mal in neun Jahren fliege ich in der Business Class von Amerika nach Deutschland. Meine Belohnung für 140.000 gesammelte Flugmeilen: Neben mir sitzt ein Vertretertyp mit Seekartenkoffer und einer Zwiebelfahne, die für einen ganzen Gyros-Laden reichen würde. Kein Wunder, daß er auf jede Art von Essen verzichtet. Statt dessen nimmt er schnell ein alkoholisches Triple-Pack, das aus drei doppelten Whiskeys und drei Bierflaschen besteht. Dann schläft er ein und schnarcht, wie ich es nur aus billigen Klamotten kannte. Logischerweise läßt er seinen Kopf in meine Richtung fallen und stößt in regelmäßigen Abständen auf. Die Mischung aus Zwiebeln & *booze* hat schon etwas Abenteuerliches.
Was bleibt mir da außer einer Lektüre übrig: Der hübsche kleine Insider-Roman **KÖLSCH FÜR EINE LEICHE** (erschienen im Kölner *Lüttgau Verlag*) bietet für 155 Seiten eine willkommene Ablenkung. Um das inzwischen verblichene Kölner Filmfestival basteln die Autoren Brigitte Glaser und Rainer Daub eine teils lustige, mitunter spannende und immer haarscharf an der Realität vorbeischrammende Krimi-Geschichte. In den Hauptrollen finden sich Gert Berghoff, Heike Melba-Fendel und Bernd Schäfer. Ihre Namen wurden zwar geändert, sind aber nicht nur dieser Redaktion bekannt. Die Nebenrollen wurden mit „Festivalgästen“ wie Michelle Pfeiffer und Tom Cruise besetzt, einem von vielen ironischen Kniffen des Buches – schließlich brachte es das Fest in einem Jahr fertig, als Stargast der Gala von LAWRENCE OF ARABIA ein Kamel vor das Kino zu legen.
Weil immer noch vier Stunden bleiben, und mein Nachbar immer noch nicht daran denkt, sein Schnarchprogramm zu unterbrechen – Schubser helfen bei solchen Leuten natürlich auch nicht –, sehe ich mir wechselweise die beiden Filme auf den winzigen Monitoren an: THE TRUTH ABOUT CATS AND DOGS gewinnt im Vergleich zum ersten Sehen. DAS SUPERWEIB ist eine andere Geschichte: Sönke Wortmann inszeniert diesen Schmus, der in der englischen Synchronisation noch schlechter wird, mit unerhörtem Geschick. Es ist die größte Verschwendung von Talent, die ich seit TRUE LIES gesehen habe. Gerade für den Mann, der mit KLEINE HAIE den besten deutschen Film der 90er gedreht hat, ist das erschreckend wenig.
Weil ich zu viel Respekt für den Schlaf anderer Menschen habe, wecke ich meinen Nachbarn erst kurz vor der Landung, um mich zu waschen. Ich bekomme einen Blick ab, als hätte *ich* die ganze Zeit geschnarcht und gestunken. Was würde ich dafür geben, damit Seth Brundles Telepod endlich als (zuverlässiges) allgemeines Fortbewegungsmittel zur Verfügung stünde.

25. Wie klingt das, wenn Rechtsanwälte Fußball*berichte* verfassen? Eine Kostprobe: *„Hierbei offenbarte sich ihm eine Einschußmöglichkeit, als er den Ball vom Mittelkreis aufnehmend über das gesamte gegnerische Spielfeld führte, der gegnerische Torhüter dann jedoch aufgrund eines Reflexes den Torschuß abwehrte. Weitere Möglichkeiten hatten sich unserem Mandanten in der äußerst kurzen Zeit seines Mitwirkens nicht ergeben.“*
Der Mandant ist übrigens ein Jugendfußballer, dessen Vater eine Gegendarstellung erwirken wollte, weil im **KÖLNER STADT-ANZEIGER** gestanden hatte, sein Sohn habe klare Chancen vergeben. Soviel zum alltäglichen Irrsinn des Zeitungsgeschäfts.

27. Ein Abend im Horrorkabinett. Im Düsseldorfer Schauspielhaus gibt es *Kugeln überm Broadway*. Normalerweise hätte es keinen Grund gegeben, daß ich ins Theater gehe, zumal gleichzeitig ein Bundesliga-Spiel live übertragen wird, aber ich hege die Hoffnung, daß Sönke Wortmann mich eines besseren belehren wird. Als Abgrenzung zu diesem BVB-Fan wollte ich mein Schalke-Trikot anziehen, aber als ich das Theater betrete, bin ich froh, daß ich mich mit einem königsblauen Sweatshirt begenügt habe. Denn dies ist nicht die Welt der kleinen Haie, sondern der größenwahnsinnigen kleinen Fische. Lauter herausgeputzte, unangenehm wirkende Zuschauer, die es mindestens so sehr darauf auslegen, gesehen zu werden wie selbst zu sehen. Mein gesamter Ekel über die Szene bricht heraus, und ich frage mich immer wieder, was Ulf – besser bekannt als Bierchen – über diese Veranstaltung gesagt hätte. Eine Kritikerin seufzt, Theater sei eben für Leute, die nicht ins Kino gehen würden. Das klingt angesichts der Reaktionen, die vermuten lassen, daß nur die wenigsten Allens Film kennen, mehr als plausibel.
Das Stück selbst rettet den Abend nicht. Kein großer Vorwurf an Wortmann: Dies ist sein Theaterdebüt, und seine Inszenierung des Raumes und der Schauspieler ist sichtlich unbeholfen. Vielleicht ist ja auch meine Sicht des Raumes unbeholfen, aber immer, wenn ich mich auf etwas anderes als die gerade Redenden konzentriere, fällt mir ein großes Nichts auf. (An meisten leidet an diesem Abend meine Verehrung für Benjamin Henrichs. Wie kann man bei einer solchen Atmosphäre gerne ins Theater gehen? Wie kann man sich nur immer wieder die gleichen Stücke antun? Wie kann man nur auf Großaufnahmen, Kamerafahrten, Schnitte, ja meinetwegen sogar auf Zooms verzichten? Oder ist Düsseldorf ganz anders als der Rest der Theaterwelt?)
Über das Risiko, Woody Allen zu adaptieren, muß man nicht lange reden. Wie soll man etwas Vollkommenem etwas Neues hinzufügen? Etwas Vollkommenem wohlgemerkt, das auf Video oder Laser Disc jederzeit abrufbar ist? Dies ist kein Shakespeare, den man auf immer neue Weise interpretieren kann, sondern ein geschliffenes Meisterstück, für das das Theater viel zu langsam ist. Von Allens Mischung aus *warp speed* und der gekünstelten, ausgestellten, eitlen Langsamkeit, die durch die Theaterdiven entsteht, bleibt auf der Bühne nur noch die eitle Langsamkeit. Immerhin erinnert mich die Aufführung daran, wie großartig der Film war. (Habe ich ihm etwa weniger als ●●●● gegeben?) Aber ich glaube nicht, daß ich das dem Stück als Kompliment anrechnen kann.

14.10. Es gibt für mich nichts Schlimmeres, als zu warten. (Ich bewundere die äußere Ruhe eines Freundes, der seit dem 13.9. auf den Beginn eines Prozesses Mitte Januar wartet. Die Tatsache, daß jeder sagt, daß er den Prozeß nur gewinnen kann, ändert nicht viel.) Ich kann Leute nicht verstehen, die sich freiwillig auf Wartelisten setzen lassen. Ich fand mich zweimal auf solchen Listen wieder, und das war zweimal zu oft. Nun befinde ich mich seit April auf einer Warteliste für eine Anstellung. Die Gerüchte, die Ungewißheit und der Gedanke, daß die Entscheidung weniger mit Können als mit Beziehungen zu tun hat, rauben mir den Schlaf. Dies ist meine erste wirklich Begegnung mit Politik.
Zu allem Übel sitze ich wieder einmal voller Zweifel an dieser Zeitschrift, ärgere mich über geizige Menschen und unzuverlässige Autoren, verliere immer wieder die Lust an der Arbeit, bis mir kleine Dinge einen neuen Schub verleihen: Gestern Beckers 138. Comeback, heute die himmlische Qualität des Vorspanns zu CASINO. Wenn ich jetzt bloß zur World Series könnte…

27. Was für ein Tag: Die Yankees haben die World Series gewonnen (nachdem das Team im Halbfinale von einem jungen Zuschauer zum Sieg gebracht wurde, der einem Gegner einen Ball geradezu aus dem Handschuh herausklaute und damit ein *out* in einen *home run* verwandelte), Boris B. hat Pete Sampras bezwungen, in der Nacht habe ich zum sechzehnten Mal PLANET OF THE APES bewundert, jemand ruft an und sagt mir, daß THE WILD BUNCH im November in München läuft, und gerade habe ich großen Spaß dabei, den Alton-Text zu umbrechen. So schnell gebe ich nicht auf. Solange ich Geld auftreiben kann, werde ich diese Zeitschrift weitermachen.

Haben Sie schon einmal gesehen, daß ein Zuschauer ein Bundesliga-Tor erzielt?

Rock'n'Rodeo. Einer meiner Lieblingssätze stammt von Sonny Steele. Auf die Frage, warum er sich denn beim Aufstehen so merkwürdig bewege, antwortet er: „Manche Körperteile wachen schneller auf als andere; gebrochene Teile brauchen etwas länger." Dieser Spruch hat mir immer imponiert. Ich hätte nicht gedacht, daß er mich mal so schnell einholen würde. Dabei hatte ich noch nie einen Knochenbruch, bin bei weitem noch nicht so alt wie Sonny, und Rodeo bin ich auch noch nie geritten. *Go figure!*

Eine verdiente Millionenfeier in New York

BACK ISSUES

VERGRIFFEN sind die Ausgaben 1 bis 18, 21 und 25.
Wenn Sie ein Heft nachbestellen, kommen zum Heftpreis noch DM 4,– für Porto und Verpackung hinzu; ab zwei bestellten Heften sind es DM 6,–.

Nr. **1** (Oktober 1982, 12 Seiten)
Filmfestspiele Venedig (Mp)

Nr. **2** (Januar 1983, 28 Seiten)
John Carpenter (Mp)

Nr. **3** (Oktober 1983, 40 Seiten)
Chris Petit (Ulrich von Berg)
Filmfestspiele Cannes & Venedig (Mp)

Nr. **4** (März 1984, 36 Seiten)
Bill Forsyth (Ulrich von Berg)

Nr. **5** (Juli 1984, 28 Seiten)
Filmfestspiele Cannes (Mp)

Nr. **6** (Februar 1985, 40 Seiten)
Sergio Leone (Mp)
35 x 30 Lieblingsfilme

Nr. **7** (Februar 1986, 40 Seiten)
Clint Eastwood (Fritz Göttler, Mp)

Nr. **8** (Oktober 1986, 44 Seiten)
Blake Edwards (Althen, Göttler, Schifferle)
Interviews: Michael Cimino & Oliver Stone

Nr. **9** (Februar 1988, 60 Seiten)
Brian De Palma (Göttler, Mp)
Jane Fonda (Schifferle); Interview: O. Stone

Nr. **10** (Oktober 1988, 72 Seiten)
Barry Levinson (Althen, Mp, Schifferle, Göttler)
Interviews: Clint Eastwood, Walter Hill

Nr. **11** (Februar 1989, 68 Seiten)
David Cronenberg (Desalm, Scorsese u.a.)
Michelle Pfeiffer (Althen)

Nr. **12** (Mai 1989, 68 Seiten)
90 Regisseure für die 90er (I)
3 Frauen: Lange, Lahti, Griffith

Nr. **13** (August 1989, 68 Seiten)
Jack Nicholson (Desalm)
90 für die 90er (II)

Nr. **14** (November 1989, 68 Seiten)
Zulawski (Althen) & **Assayas** (Gansera)
Joe Spinell, Rob Reiner, James Cameron
Tagebuch des Kritikers: Fritz Göttler

Nr. **15** (Februar 1990, 68 Seiten)
Face of the Decade: **Harrison Ford** (Desalm)
Catch 22: 35 x 22 Lieblingsfilme der 80er
Tagebuch: Mp

Nr. **16** (Mai 1990, 68 Seiten)
Karel Reisz (Lars-Olav Beier, Gerhard Midding, Schifferle, Althen, Göttler, Mp)
Tagebuch: Michael Althen
WHITE HUNTER, BLACK HEART; THE FABULOUS BAKER BOYS, PRETTY WOMAN, SPUR DER STEINE, ALWAYS

Nr. **17** (September 1990, 68 Seiten)
Alain Delon, Jean-Pierre Melville, Jean-Luc Godard (Althen, Göttler, Reichart)
Lynch, Ferrara, Scorsese
Tagebuch: Wilfried Reichart

Nr. **18** (Februar 1991, 76 Seiten)
Fritz Lang (Werner Dütsch)
Jeff Bridges (Robert Fischer)
German Psychotronics (Schifferle)
Tagebuch: Claudius Seidl
EDWARD SCISSORHANDS (Desalm)

Nr. **19** (August 1991, 64 S., DM 12,–)
Sydney Pollack (Mp, Beier, Althen, Kael)
Pauline Kael: 5 Texte
Cannes; Oscar-Interview: Michael Ballhaus
STATE OF GRACE

Nr. **20** (November 1991, 72 S., DM 12,–)
Interviews: Lumet, Frankenheimer, Hill, Badham, Puttnam (Lars-Olav Beier, Gerd Midding), Joel & Ethan Coen (Desalm)
TERMINATOR 2, THE FISHER KING
Gus van Sant; Kirk Douglas

Nr. **21** (Februar 1992, 72 Seiten)
Robert De Niro (Althen); **Nick Nolte** (Ramesh); Fred MacMurray (Göttler)
Interview: Oliver Stone (Mp & Althen)
Tagebuch: Hans Schifferle
Alphabet Cinema: CAPE FEAR, BUGSY, JFK, GRAND CANYON, NAKED LUNCH
VERGRIFFEN!

Nr. **22** (August 1992, 76 S., DM 12,–)
Sigourney Weaver... (Mp)
...& ihre Schwestern: Funny fatal female (I)
Interview: Tim Burton; Tagebuch: Göttler
UNFORGIVEN, KLEINE HAIE

Nr. **23** (Dezember 1992, 72 S., DM 12,–)
Ron Shelton (Beier, Midding, Mp)
Funny fatal female (II)
Tagebuch: Althen; Interview: Ridley Scott
Raritäten: DAS GROSSE SPIEL
Übersehen: RESERVOIR DOGS
THE LAST OF THE MOHICANS

Nr. **24** (Februar 1993, 76 S., DM 12,–)
Kim Basinger (Göttler)
Funny fatal female (III)
Tagebuch: Mp; Bertrand Tavernier (Midd.)
BLADE RUNNER: Director's Cut (Desalm)

Nr. **25** (September 1993, 80 Seiten)
John Milius (Hickenlooper, v. Berg, Beier, Althen, Desalm, Seidl, Schifferle, Mp)
Interviews: Claude Sautet, Sigourney Weaver, George Hickenlooper, Benjamin Henrichs
Tagebuch: Claudius Seidl
IN THE LINE OF FIRE, THE FUGITIVE
VERGRIFFEN!

Nr. **26** (Februar 1994, 100 S., DM 21,–)
Michelangelo Antonioni (Michael Althen, Desalm, Gansera, Reichart, Göttler)
50x13 Lieblingswestern; THE SEARCHERS
Der Western: Die Wiege des Kinos (sri)
Tagebuch: Wilfried Reichart
NIGHTMARE BEFORE XMAS

Nr. **27** (Juni 1994, 92 Seiten, DM 15,–)
Fernsehserien: Zappin' through the Years (Ulrich von Berg; Compart, Althen, Gansera, Ramesh, Ben. Desalm, Reichart, Seidl)
Filmfestspiele Cannes (Tarantino, Egoyan, Chéreau, Coen, Assayas, Haneke, Hartley)
Interview: Godard über Sport

Nr. **28** (September 1994, 108 S., DM 20,–)
Richard Fleischer (Beier, Müller, Desalm, Althen, Berg, Gansera, Ramesh, Seebaum)
Interviews: Pauline Kael, Sandra Bullock
Übersehen: Richard Linklater (von Berg)
Interviews: Graf und Wortmann (sri)
CLEAR & PRESENT DANGER, NBK, IT COULD HAPPEN TO YOU, SPEED, FORREST GUMP, TRUE LIES, WOLF

Nr. **29** (Februar 1995, 116 S., DM 21,–)
Luc Besson (Brigitte Desalm, Wilfried Reichart, Rainer Gansera, Frank Schnelle, Mp)
78 x 30 Lieblingsfilme
Tagebuch: Larry Gross
Die Joel Silver Show (Mark Singer)
Filmbücher (Althen, Steven Bach u.a.)

Nr. **30** (Oktober 1995, 132 S., DM 21,–)
Leben mit Video (Arnold, von Berg, Martin Scorsese, Richard T.Jameson, David Denby)
Bücher: Coursodon/Tavernier (Midding)
Steven Bach über Pauline Kael
Big Loud Action Movies (Larry Gross)
US-Sommer 95: CLUELESS, APOLLO 13, BRIDGES OF MADISON COUNTY, WATERWORLD, KIDS (Desalm, Mp)

Nr. **31** (Februar 1996, 100 S., DM 20,–)
Michael Mann (Althen, Ramesh, Göttler, RT Jameson, Kathleen Murphy, Desalm, Beier)
Kenneth Anger (Schifferle & Althen)
Interview Sydney Pollack (Desalm)
Steven Bach über William Wyler
Tagebuch: Lars-Olav Beier
40 x 5 Lieblingsfilmbücher
Reife Kinoernte: CASINO, 12 MONKEYS, NIXON, SENSE & SENSIBILITY, LEAVING LAS VEGAS, HEAT, RICHARD III. (Mp), STRANGE DAYS (Desalm)

NACHSPANN

STEADYCAM 2/1996
32. Ausgabe seit 1982
STEADYCAM erscheint bei Cambrimil

In memoriam
Joanne Dru

HERAUSGEBER, CR, L & VERLEGER: Milan Pavlović
MITARBEITER DIESER AUSGABE:
Michael Althen, Lars-Olav Beier, Ulrich von Berg, Stefan Blau, Brigitte Desalm, Rainer Gansera, Daniel Kothenschulte, Anke Leweke, Gerhard Midding, Robert Müller, Olga Pavlović, Chris Rodley, Hans Schifferle, Frank Schnelle, Gerhard Ullmann

SATZ & REPROS: NEUSATZ GmbH, Köln
DRUCK & REPROS: Repro 68, Köln; Montage: Heidi Brands

ANSCHRIFT DER REDAKTION:
Engelbertstr. 57, 50674 Köln
Telefon (0221) 516498
Erscheinungsdatum: 13.11.1996
Preis: DM 15,–

TITELBILD: CASINO *(courtesy of* UNIVERSAL PICTURES*)*
Seite 3: CRASH; Seite 88: Jean Simmons in ELMER GANTRY

UNSER DANK GILT: Nora Campi, Kathleen Murphy, Richard T. Jameson, Helmut Merker, Hans-Günther Brands, Roland Johannes, Angela Schmitt-Gläser, Katja Böhmer, Rolf Remmel, Peter Schäferhoff, Alfred Gawenda, Paul J. Altmann, H. Amelung, Ira Sattler, Jörn Koldewey, Albert Wiederspiel, Julia Butz, Nicole Reinert, Marc Hertling, Roland Huschke, Martin Kochendörfer, HW, Rithermän & Scannerman, Herbert Klemens, den Dämonen bei Repro 68, Robert Risch sowie den *clueless guys* beim KStA und dem FC für das 3:1 über Schalke. ISSN 09355332

© November 1996. Nachdruck nur nach Genehmigung. *pbd*

FOTONACHWEIS:
Viele Fotos hat uns der **Filmbild-Fundus Fischer** (fff) unter Hilfe von Herbert Klemens geliefert. Fast alle Sportmotive bekamen wir vom **Kölner Stadt-Anzeiger**. Einige Alton-*stills* stammen vom *National Film Theatre* (NFT). Die Zeitungsausschnitte entnahmen wir der *New York Times*.
John Alton: **PAINTING WITH LIGHT**/Robert Müller/**FILMS IN REVIEW** (3)/Andreas Neubauer (1); Saul Bass: Gerhard Ullmann/Stefan Blau/Lars-Olav Beier (LOB)/WDR/Michael Althen.

ADVISE & CONSENT: LOB; THE AGE OF INNOCENCE: malt; AN AMERICAN IN PARIS: **VINCENTE MINNELLI** (S.71); ANATOMY OF A MURDER: LOB; Baseball: Mp; BEAUTIFUL GIRLS: Kinowelt; *Bell Atlantic*-Logo: WDR: THE BIG COMBO: WDR (Roland Johannes); BORDER INCIDENT: NFT; Boris Becker: Mp; BUNNY LAKE: malt; CAPE FEAR: Universal/WDR; CARMEN JONES: malt; CASINO: Universal/G.U.; CITY ON FIRE: **DAS HONGKONG-KINO**; CITY UNDER THE SEA: fff; CONTE D'ÉTÉ: fff; CRASH: Jugendfilm/Alliance; ELMER GANTRY: WDR; ESCAPE FROM L.A.: Paramount; EXIT TO EDEN: *Premiere*; EXODUS: LOB; FRANKIE & JOHNNY: Paramount/KStA; *General Foods*-Logo: WDR; Graf/Kournikova: Mp; GRAND PRIX: malt; HE WALKED BY NIGHT: NFT/WDR; M.Hingis: Mp; INDEPENDENCE DAY: NYT; IRMA VEP: Mp; THE MAN WITH THE GOLDEN ARM: LOB; THE MAGNIFICENT SEVEN: LOB; MICHAEL COLLINS: Warner Bros.; MIDNIGHT RUN: Universal; MISSION: IMPOSSIBLE: Paramount/malt; NINE HOURS TO RAMA: S.Blau; OUBLIE-MOI: Freunde der Deutschen Kinemathek; Pendelgerät: WDR; PHASE IV: Paramount/fff/WDR; PSYCHO: WDR; RAW DEAL: NFT/WDR; SAINT JOAN: WDR; Pete Sampras: Mp; A.Sanchez: Mp; Scorsese & Bass: LOB; SECONDS: LOB; THE SHINING: LOB; SHORT CUTS: fff; STEALING BEAUTY: Jugendfilm; Subway: *New York City Transit*; THAT'S ENTERTAINMENT, PART II: malt; TIN CUP: Warner Bros.; THE TRIGGER EFFECT: Gramercy/NYT; VERTIGO: Universal/WDR; WALK ON THE WILD SIDE: LOB/WDR; *Warner*-Logo: WDR.

TRAILER

Vorschau auf Ausgabe N° 33:
Nebendarsteller – *Wir wissen, daß Ihnen das bekannt vorkommt! Neu*: Alan J. Pakula; *Weiter verschoben:* THE WILD BUNCH

Erscheinungstermin: Hoffentlich zur Berlinale 1997.

Premieren 1996

Michael Althen	Helmut Merker	Harald Pauli	Hans Schifferle	Christian Seebaum	Brigitte Desalm	Milan Pavlovic	
●●	●●	●●●	●●●	○●			BASQUIAT von Julian Schnabel (12.12.)
○	○	●	●	○○	●	○○	BEFORE AND AFTER *(Davor und danach)* von Barbet Schroeder (11.4.)
●●●	●●	●●		●	●●	●●	BEIM NÄCHSTEN KUSS KNALL ICH IHN NIEDER von Hans C. Blumenberg
	●●●●	●●●	○○	●●			BOUND *(Gefesselt)* von Larry & Andy Wachowski (31.10.)
	●●	●●●●	○●	●●●●		●●●●	BREAKING THE WAVES von Lars von Trier (3.10.)
●●●●	●●●●	●●	●●	●●●	●●●	●●●●	**CASINO von Martin Scorsese (14.3.)**
●●●●	●●●	●●●	●●●●	●●	●●		**CHUNGKING EXPRESS von Wong Kar-Wei (28.3.)**
●●●●	●	○	●●		●●●	●●●	CRASH von David Cronenberg (31.10.)
●	●[1]	●●	●●	○	●	●[1]	DANGEROUS MINDS von John N. Smith (4.1.)
●●	●●	●●	†	●●●●	●●	●●	DEAD MAN WALKING von Tim Robbins (11.4.)
	●	○	●●	○	●●	●●	DEVIL IN A BLUE DRESS *(Der Teufel in Blau)* von Carl Franklin (2.5.)
●	●●	●		●	●	●	ERASER von Charles Russell (22.8.)
	●		●		–	●	ESCAPE FROM L.A. *(Flucht aus L.A.)* von John Carpenter (31.10.)
	●●	●●		●	●●	●●●	EXECUTIVE DECISION *(Einsame Entscheidung)* von Stuart Baird (9.5.)
●			●●●●	○	●●	○○○	THE FAN von Tony Scott (3.10.)
●●●	●●	●●●●[2]	●●●		●●●	●●●●	**FARGO von Joel & Ethan Coen (14.11.)**
●●	●	●○●	●●	○	●	●●	FROM DUSK TILL DAWN von Robert Rodriguez (4.7.)
○○	●		●●●	○●[3]	●●	†	THE FUNERAL *(Das Begräbnis)* von Abel Ferrara (24.10.)
●●●	●●	●●●●	●●●	○	●	●●	GEORGIA von Ulu Grosbard (19.9.)
●●	●●	●●		●●	●●	●●●	GET SHORTY *(Schnappt Shorty)* von Barry Sonnenfeld (29.2.)
●●●●	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	**HEAT von Michael Mann (29.2.)**
●●	–	●●●		●	●●	●●●●	LE HUSSARD SUR LE TOÎT *(Husar auf dem Dach)* v. Jean-Paul Rappeneau (18.1.)
○●	●	●●	●●	●	●●	●●	INDEPENDENCE DAY von Roland Emmerich (19.9.)
○○○	●	●●	●●●	○○	○○	○○○	JADE von William Friedkin (15.2.)
○○	○●	○	●●		●●	○○	KANSAS CITY von Robert Altman (3.10.)
	●●	●●		●●	●●	●●	KAUAS PILVET KARKAAVAT *(Wolken ziehen vorüber)* von Aki Kaurismäki (30.5.)
	†	○●	●●	○	●	○○	DAS KONDOM DES GRAUENS von Peter Welz (29.8.)
●	●●	●	●●●	○			LAST DANCE von Bruce Beresford (27.6.)
	●●	○●	●●	○	–	●●	LAST MAN STANDING von Walter Hill (31.10.)
●●●●●	●●●	●●●●	●●●	●●●	●●●	●●●	**LEAVING LAS VEGAS von Mike Figgis (9.5.)**
○○	○	●	●●●	○	●●●●	●●●●	MARY REILLY von Stephen Frears (25.4.)
●●	●●●	●●	●●	●	●●	●	MIGHTY APHRODITE *(Geliebte Aphrodite)* von Woody Allen (15.8.)
●●●	●●	●●●	●●●●	●●	●●●	●●●●	**MISSION: IMPOSSIBLE von Brian De Palma (8.8.)**
●●●	●			○	●	–	MON HOMME *(Mein Mann)* von Bertrand Blier (20.6.)
●	●●	●●		–		●	MULHOLLAND FALLS *(Nach eigenen Regeln)* von Lee Tamahori (17.10.)
		●●	●●●●		●	●●	MULTIPLICITY *(Vier lieben dich)* von Harold Ramis (31.10.)
●●●●●	●●●●	●●●●		●●	●●●●	●●●●	**NELLY & MONSIEUR ARNAUD von Claude Sautet (11.1.)**
●●	●●	●●●			○	○○	THE PILLOW BOOK *(Die Bettlektüre)* von Peter Greenaway (24.10.)
●●●		●●●●		○		○	PRIMAL FEAR *(Zwielicht)* von Gregory Hoblit (20.6.)
●●●	○	●●●				●●	RIDICULE von Patrice Leconte (28.11.)
○○○	–	○	●●	○	●●	○	THE ROCK von Michael Bay (11.7.)
	●	●	●●	○	●●	●	RUMBLE IN THE BRONX von Stanley Tong (17.10.)
●●	●	●	●●●	○	–	–	SABRINA von Sydney Pollack (11.1.)
	○	●●●		●●●	●●	●●●●	SECRETS & LIES *(Lügen und Geheimnisse)* von Mike Leigh (12.9.)
●●	●	●●●●			●		SEXY SADIE von Matthias Glasner (5.9.)
●●●●	●	●●●		●●	●●●	●●●	SENSE & SENSIBILITY *(Verstand und Gefühl)* von Ang Lee (7.3.)
●●●●	○	●●●	●●●		●	●	STEALING BEAUTY *(Gefühl und Verführung)* von Bernardo Bertolucci (26.9.)
●●●	●●●	●●●	●●●[4]	●●●●	●●●●	●●●	**STRANGE DAYS von Kathryn Bigelow (8.2.)**
	○○	●●	●●	○○	●	○	STRIPTEASE von Andrew Bergman (15.8.)
	†	○○	○○	–	○○	–	DAS SUPERWEIB von Sönke Wortmann (7.3.)
●●	●●	●●●●			○	○	THINGS TO DO IN DENVER WHEN YOU'RE DEAD von Gary Fleder (18.4.)
	●	●		○○	●	●	A TIME TO KILL *(Die Jury)* von Joel Schumacher (7.11.)
●●	●●			●	●	●●	TIN CUP von Ron Shelton (10.10.)
●●		●●●●	○	●●●	●●	●●	TRAINSPOTTING von Danny Boyle (15.8.)
●●●	●●●	●●●	●●●	●●●	●●●	●●●	**12 MONKEYS von Terry Gilliam (21.3.)**
●●●	○○	●●●		○○	○○	○	TWISTER von Jan De Bont (5.9.)
○○	○○○	○●		○○	●		DER UNHOLD von Volker Schlöndorff (12.9.)
	●●			○○	–	○○○	UP CLOSE AND PERSONAL *(Aus nächster Nähe)* von Jon Avnet (12.9.)
○○	○	○○		○○		○○	WAITING TO EXHALE *(Warten auf Mr. Right)* von Forest Whitaker (25.1.)

1) Michelle Pfeiffer ●●●●; 2) erste Hälfte ●●, zweite Hälfte ○; 3) Jennifer Jason Leigh ●●; 4) wegen Burt Reynolds

Erklärungen: ●●●●● = absolutes Meisterwerk; ●●●● = meisterlich; ●●● = herausragend; ●● = sehenswert; ● = annehmbar; ○● = zwiespältig; – = enttäuschend; ○ = mäßig, ○○ = langweilig; ○○○ = bodenlos; †=hat sich der Bewerter erspart; !=leider verpaßt.

DENZEL WASHINGTON ★ MEG RYAN
AB 30. JANUAR 1997 IM KINO!
EINE MEDAILLE FÜR DIE EHRE
EINE SUCHE NACH GERECHTIGKEIT
EIN KAMPF FÜR DIE WAHRHEIT
MUT ZUR WAHRHEIT
VOM REGISSEUR VON "LEGENDEN DER LEIDENSCHAFT" UND "GLORY"
TWENTIETH CENTURY FOX PRÄSENTIERT
EINE DAVIS ENTERTAINMENT/JOSEPH M. SINGER PRODUKTION EINEN EDWARD ZWICK FILM DENZEL WASHINGTON MEG RYAN "COURAGE UNDER FIRE"
LOU DIAMOND PHILLIPS MICHAEL MORIARTY MATT DAMON SETH GILLIAM BRONSON PINCHOT UND SCOTT GLENN MUSIK JAMES HORNER
SCHNITT STEVEN ROSENBLUM JOHN GRAYSMARK KAMERA ROGER DEAKINS, A.S.C./B.S.C. JOSEPH M. CARACCIOLO DEBRA MARTIN CHASE
BUCH PATRICK SHEANE DUNCAN PRODUZENTEN JOHN DAVIS JOSEPH M. SINGER DAVID T. FRIENDLY REGIE EDWARD ZWICK
INFORMATIONEN ZUM FILM UNTER: HTTP://WWW.FOXFILM.DE
Soundtrack erhältlich bei EMI im Vertrieb von Angel
MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON TDK